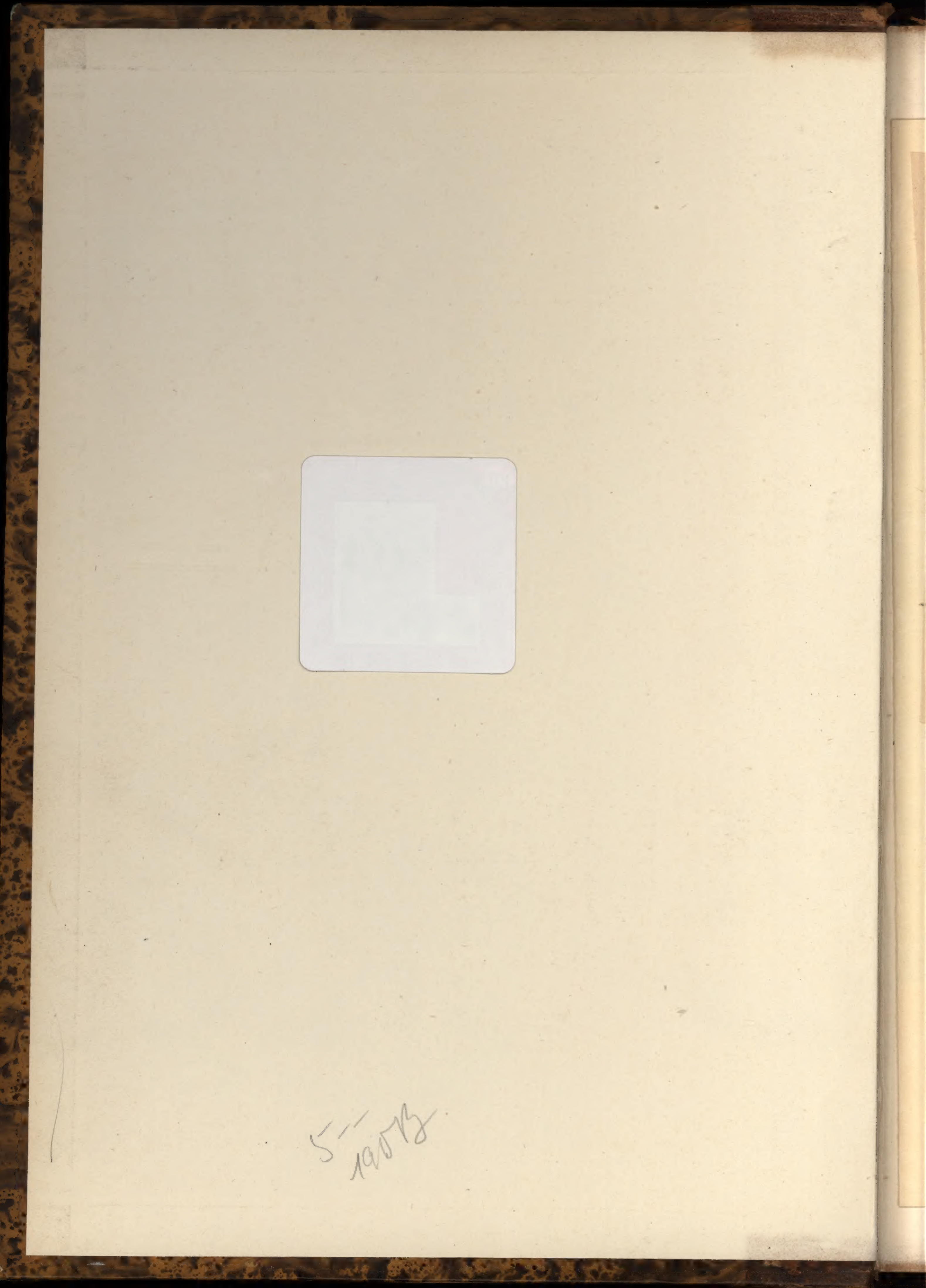








Geschichte

der

Deutschen Kunst.

I. Die Baukunst. Von Dr. Robert Dohme.
II. Die Plastik. Von Dr. Wilhelm Bode.
III. Die Malerei. Von Professor Dr. Hubert Janitschek.
IV. Der Kupferstich und Holzschnitt. Von Dr. Friedrich Lippmann.
V. Das Kunstgewerbe. Von Professor Dr. Julius Lessing.

Mit zahlreichen Illustrationen im Text,
Tafeln und Farbendrucken.

II. Geschichte der deutschen Plastik.

Von Dr. Wilhelm Bode.

Berlin,
G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.
1885.

Geschichte

der

Deutschen Plastik.

Von

Dr. W. Bode.
Direktor der Abtheilung der christlichen Plastik
in den Königlichen Museen zu Berlin.

Mit Textillustrationen, Tafeln und Farbendrucken.

Berlin,
G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.
1885.



Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Die

Deutsche Plastik.



Erstes Kapitel.

Anfänge der Plastik unter den Karolingern und Ottonen

(Bildwerke in Elfenbein).

Die deutschen Volksstämme, deren Andrängen das römische Reich und mit ihm die Kultur des Altertums schließlich erlag, treten erst verhältnismäßig spät aus dem Dunkel der Sage auf den Schauplatz der Geschichte. Wir lernen diese Völkerschaften, welche berufen waren, an Stelle des Weltreichs und auf seinen Ruinen den Grund zu legen zu der neueren, der christlichen Geschichte, zuerst als Nomaden kennen; bei diesen ist aber schon durch ihre Lebensart eine höhere Kultur und insbesondere jede Entwickelung der bildenden Künste ausgeschlossen. Ihre Angriffe auf die römischen Grenzprovinzen, ihre Wanderungen, die schließlich zu den Umwälzungen der Völkerwanderung führten, konnten, trotz der Berührung mit einer uralten entwickelten Kultur, auch nicht einmal den Keim eines eigenen Kunstlebens aufkommen lassen. Dieser wurde erst gelegt durch die Staaten, welche sich im sechsten und siebenten Jahrhundert auf den Trümmern des Römerreiches bildeten und die ihren Abschluß in dem Reich Karls des Großen fanden.

Von einer altgermanischen oder gar von einer ureigenen germanischen Plastik kann daher nicht die Rede sein. Über eine Periode von nahezu einem Jahrtausend der deutschen Geschichte können wir uns ganz kurz fassen. Für unser Thema erscheint es weder von Bedeutung, über Alter und Herkunft der in den Gräbern auf deutschem Boden gefundenen Bronzewerkzeuge und ihrer Verzierungen uns zu verbreiten, noch über germanischen oder keltischen Ursprung der eigentümlichen Ornamentik an den Schmucksachen, welche in den aus spätrömischer und merowingischer Zeit datierenden Gräbern der mit den Römern in nächste Berührung kommenden deutschen Stämme gefunden werden. Jene eigenartigen Bandverschlingungen in phantastischer Verbindung mit Tieren und gelegentlich auch mit menschlichen Gestalten, deren Anordnung und Färbung eine ebenso reiche, als fremdartige Phantasie und eigenartigen Geschmack verraten, haben zwar auf die Dekoration der Architektur wie der Malerei bis in eine verhältnismäßig vorgerückte Zeit ihren Einfluß ausgeübt: die Ausbildung einer selbstständigen Plastik mußten sie aber durch die rein dekorative Richtung und die Verquickung der menschlichen Gestalt mit dem Ornament entschieden zurückhalten.

Der Schwerpunkt jener Fragen liegt vielmehr in der Geschichte des Kunsthandwerks, und namentlich der Architektur (freilich, bei dem Fehlen von Bauten dieser

Zeit in Deutschland, weniger in der deutschen Architektur als in der der nordischen Länder), da augenscheinlich auch schon in jener Zeit das Ornament der Kleinkunst von der architektonischen Dekoration abhängig und bedingt ist. Die Überreste dieser ältesten nordischen Bauten in Norwegen und Großbritannien, so wie die schriftlichen Überlieferungen machen es nämlich zweifellos, daß jene eigentümliche nordische Ornamentik — ob nun ursprünglich keltisch oder germanisch — in der Dekoration der Holzarchitektur ihre umfangreichste Verwendung fand, ja sogar vorwiegend in und mit derselben sich entwickelte. In der Geschichte der Architektur ist sodann auch die Frage zu entscheiden, welche Bedeutung diese Dekoration auf die Ausbildung des romanischen Ornaments gehabt hat; wie anderseits die Geschichte der Malerei sich mit der Frage zu beschäftigen hat, ob und welchen Einfluß der ganz eigentümliche Farbensinn, der uns in den farbigen Schmucksachen und namentlich in den Miniaturen jener Richtung entgegentritt, auf die Entwickelung der ältesten Malerei in Deutschland geübt hat.

Aus der Thatsache, daß die plastische Thätigkeit dieser noch halb vorgeschichtlichen Zeit der nordischen Kunst sich als Holzschnitzerei darstellt, dürfen wir, glaube ich, für die Entwickelung der deutschen Plastik, in welcher ja die Bildschnitzerei eine hervorragende Bedeutung gewinnt, keinerlei Folgerungen aufstellen, da gerade die Anfänge der selbständigen deutschen Plastik fast ausschließlich und jahrhundertelang den Stein und die Bronze bevorzugen, und da die Bildwerke in diesen Stoffen in keiner Weise eine Abhängigkeit von der Holzskulptur bekunden.

Auch in dem Weltreich Karls des Großen konnte auf deutschem Boden eine selbständige bildnerische Thätigkeit noch nicht zur Entfaltung kommen. Und weniger noch waren dazu die unruhigen Zeiten unter seinen Nachfolgern angethan, in welchen allmählich die Grundlage zu der europäischen Staatenbildung während des Mittelalters gelegt wurde, die ihren Ausdruck in einer bedeutsamen, ganz auf antiker Grundlage entstandenen Bauthätigkeit fanden.* Die wenigen plastischen Überreste, welche mit Wahrscheinlichkeit dieser Zeit zugeschrieben werden dürfen, sind ausschließlich der Kleinkunst angehörige Werke, die uns hier nur teilweise zu beschäftigen haben. Charakteristisch ist für diese Werke karolingischen Ursprungs der direkte und völlig bewußte Anschluß an die spätrömischen Kunstformen, wie sie die nordischen Künstler in Italien bei der neu angeknüpften Beziehung zu diesem Lande kennen zu lernen Gelegenheit hatten. Unter den Ottonen tritt daneben als zweites wichtiges Element der Einfluß der oströmischen Kunst durch die Verbindung mit Byzanz, namentlich seit der Vermählung Kaiser Ottos II. mit der griechischen Prinzessin Theophanu im Jahre 972. Die Anregung, welche byzantinische Kunstwerke gegeben haben, ist gewiß nicht zu unterschätzen; aber auf die Stilentwickelung haben sie verhältnismäßig einen geringen Einfluß gehabt. Die nordische Kunst und insbesondere auch die deutsche Plastik zeigen von vornherein das Bestreben, auch die von der Antike oder von Byzanz übernommenen Typen und Darstellungen in eigene Formen zu kleiden und eigenartig weiterzubilden. Die Eigenschaften aber, welche in der Regel an den Kunstwerken

dieser Epoche als byzantinische bezeichnet zu werden pflegen, haben — wie wir später im einzelnen zu verfolgen haben — mit der echten byzantinischen Kunst wenig oder gar nichts zu thun und sind vielmehr charakteristische Zeichen der Erstarrung einer über kindliche Anfänge nicht hinausgekommenen Kunstthätigkeit.

Die Werke der Kleinkunst haben uns hier, wo wir ein Bild von der Entwickelung der Plastik in Deutschland geben wollen, im allgemeinen nur insoweit zu beschäftigen, als sie nachweislich auf diese einen wesentlichen Einfluß ausgeübt haben, was ja nur ausnahmsweise der Fall sein wird, oder als sie zum Verständnis und zur Charakteristik ihrer Werke von wirklicher Bedeutung sind. Für diese erste Periode der deutschen Kunst, für das neunte und zehnte Jahrhundert, verdient jedoch ein Zweig der kleinen Plastik, den man nach dem Material wie nach den Zwecken, für die er thätig ist, der Kleinkunst zuzuweisen berechtigt wäre, eine ganz besondere Berücksichtigung auch in einer Geschichte der Plastik. Es ist dies die Elfenbeinplastik, welche hier sogar den vordersten Platz einzunehmen hat, nicht nur wegen des bedeutenden Umfangs, zu welchem sich diese eigentümliche plastische Thätigkeit auch in Deutschland entwickelt hat, sondern namentlich weil sie mit den Kleinkünsten in dieser Zeit nur in einer verhältnismäßig losen Verbindung steht; anderseits auch weil ihre Entwickelung und hohe Blüte in eine Zeit fällt, in der die große Plastik noch so gut wie ganz fehlt, während sie beim Erstarken der letzteren ganz in den Hintergrund tritt und erst in gotischer Zeit in anderer Stellung und Bedeutung wieder aufblüht. Wenn man trotzdem, wie es mehrfach geschehen ist und noch geschieht, die Entwickelung der Elfenbeinskulptur aus dem Zusammenhange mit der allgemeinen Geschichte der Skulptur heraus beurteilt, so kommt man zu den widersprechendsten, mit zahlreichen historischen Zeugnissen völlig unverträglichen Trugschlüssen: Elfenbeinbildwerke, deren Entstehung in das zehnte Jahrhundert fällt, hat man gelegentlich für altchristliche Arbeiten, gelegentlich aber auch selbst für Werke der italienischen Frührenaissance erklärt. Allerdings bietet die Bestimmung der Zeit und namentlich des Ortes ihrer Entstehung außerordentliche Schwierigkeiten. Nicht nur sind diese kleinen Elfenbeinbildwerke jetzt zum größten Teil zerstreut und befinden sich meist in Museen und Privatsammlungen, in denen ihr ursprünglicher Aufbewahrungsort unbekannt ist; auch wenn dies der Fall ist, sind sie heute oft in einer Fassung aus anderer Zeit, welche das Urteil irre leitet. Namentlich wird die Bestimmung aber durch den Umstand erschwert, daß diese kleineren Kunstwerke, welche man im frühen Mittelalter den antiken Gemmen und den Edelsteinen gleich schätzte, durch Handel und Wandel weit herumkamen. Daher kann der Aufbewahrungsort durchaus noch keinen sichern Anhalt für den Ort der Herstellung abgeben. Dazu kommt als weiteres erschwerendes Moment die mangelhafte Kenntnis und Verkennung der byzantinischen Kunst und ihrer Entwickelung überhaupt und insbesondere der byzantinischen Elfenbeinbildwerke, welche durch den Handel und namentlich auch durch die Kreuzzüge in beträchtlicher Zahl nach dem Westen kamen; pflegt man doch häufig, worauf ich oben schon aufmerksam gemacht habe, gerade die barbarisch verwilderten und dabei zugleich typisch befangenen und erstarrten Bildungen, wie sie vorzugsweise das elfte und zwölfte Jahrhundert in verschiedenen Zweigen der Plastik im Occident hervorgebracht hat, der byzantinischen Kunst beizumessen, die selbst in ihrem Verfall wesentlich verschieden davon ist.

Am meisten wird jedoch ein richtiges Urteil über die älteren Elfenbeinbildwerke erschwert durch die überraschende Erscheinung, daß dieselben fast ohne allen Zusammenhang sind mit der großen Plastik sowohl als mit der Kleinkunst, und daß ihre Blüte, in welcher diese eigentümliche Kunst Werke hervorgebracht hat, die den Meisterwerken der Frührenaissance verwandt sind, in eine Zeit fällt, in welcher alle anderen äußerst spärlichen Versuche bildnerischer Thätigkeit noch mit dem Lallen eines Kindes zu vergleichen sind. Doch steht dieser auf den ersten Blick so anomalen Thatsache eine anologe Erscheinung in der gleichzeitigen Geschichte der Architektur zur Seite, welche mit jener in der Kulturentwickelung der germanischen Völker ihren gemeinsamen Ursprung hat. Auch hier tritt unter Kaiser Karl dem Großen und seinen Nachfolgern die bauliche Thätigkeit zunächst in unmittelbarem Anschlusse an die Antike und im bewußten Streben einer Nachfolge derselben auf und führt zu einer Entwickelung der Architektur, die man fast als eine kurze Nachblüte der Antike in ihren letzten Ausläufern bezeichnen könnte; dieselbe erlischt nach kaum mehr als hundertjähriger Entfaltung, um einer ganz neuen, auf deutschem Boden gewachsenen Richtung der Architektur Platz zu machen. In der Plastik ist die verwandte Entwickelung nur in der Elfenbeinskulptur zum Ausdruck gekommen; doch ist hier der Zusammenhang mit der Antike ein weit loserer und mehr zufälliger, auf welchen sich eine wesentlich eigenartigere und selbständige Entwickelung begründet.

An direkten Kopien und mehr oder weniger freien Nachbildungen sowohl von altchristlichen als von byzantinischen Elfenbeinbildwerken, von denen es nachweislich schon zur Zeit Kaiser Karls und seiner Nachfolger in Deutschland eine nicht unbeträchtliche Zahl gab, fehlt es keineswegs. Von solchen Kopien werden wir gleich, namentlich im Museum zu Darmstadt, verschiedene Beispiele kennen lernen; Nachbildungen kommen noch viel häufiger vor. Daß die meisten dieser regelmäßig sehr flüchtigen und selbst rohen Wiederholungen hergebrachter byzantischer Darstellungen nicht byzantinischen Ursprungs sein können, geht nicht nur aus den fehlenden griechischen oder aus gelegentlich angebrachten lateinischen Beischriften hervor, sondern ergiebt sich namentlich aus der mißverstandenen Wiedergabe der Tracht, Stellung, Heiligenscheine und anderer von den byzantinischen Künstlern mit religiöser Strenge eingehaltenen Details. Aber auch der Stil und die Behandlung dieser Wiederholungen spricht für ihre Entstehung im Occident, speziell in Deutschland. Als besonders häufig wiederholte Darstellungen dieser Art nenne ich den Tod der Maria (u. a. im Domschatz zu Trier, in der Sammlung Culemann zu Hannover, im Privatbesitz in England u. s. f.), die Abnahme vom Kreuz (in Trier, bei Culemann, March. Trivulzi u. s. f.). Eine im Domschatz zu Hildesheim aufbewahrte Wiederholung des byzantinischen Reliefs, welches die Arundel-Publikation als im Besitze von Mr. Sneyd aufführt, Christus zwischen Maria und Johannes, besaß laut Aufschrift Bischof Bernward von Hildesheim. Hier ist die Wiedergabe jedoch eine so treue und richtige, daß wir wohl auf eine geringwertigere byzantinische Wiederholung, wie sie ja gleichfalls zahlreich vorkommen, zu schließen haben. Als ungeschickte Nachbildung deutschen Ursprungs giebt sich dagegen, schon durch die halb byzantinischen, halb lateinischen Aufschriften, eine Wiederholung dieser Komposition im Privatbesitz zu Münster (Ausstellung 1879) zu erkennen.

Diese Kopien sowohl wie die noch häufigere freie Benutzung der römisch- oder byzantinisch-christlichen Elfenbeinwerke haben zur technischen Ausbildung der deutschen Künstler in dieser eigentümlichen Technik während des neunten, zehnten und elften Jahrhunderts wesentlich beigetragen, und haben zugleich einen nicht unbedeutenden Einfluß auf die Ausbildung der kirchlichen Typen wie auf die Darstellung der biblischen und Heiligenszenen ausgeübt; auf die Stilrichtung und Auffassung der nordischen Künstler sind diese Vorbilder jedoch nur von ganz geringer Bedeutung gewesen.

Daß die Elfenbeinskulptur von der Entwickelung der großen Plastik unabhängig gewesen ist, wird — wie bereits erwähnt — dadurch ganz zweifellos, daß ihre Entstehung und sogar ihre Blüte vor die Zeit der Ausführung größerer plastischer Bildwerke fällt. Daß dies möglich war, beruht wohl auf den geringen monumentalen Anforderungen der Zeit, welche sich für ihre Kultbedürfnisse noch mit den Schöpfungen der Kleinkunst begnügte; diese hatte aber vor der großen Kunst den Vorteil voraus, daß sie seit dem Altertum in ununterbrochener Ausübung geblieben und daher von antiken Traditionen, wenn auch in sehr geringem Maße und wesentlich in technischer Beziehung, durchdrungen war. Aus diesen Traditionen und der jahrhundertelangen Übung, vorwiegend durch beinahe kastenartig ihre Thätigkeit ausübende Mönchskünstler, erklärt es sich, daß am gleichen Ort und zur gleichen Zeit die vollendetsten Elfenbeinarbeiten neben den ersten rohen und halb kindischen Versuchen in der großen Plastik entstanden. Es ist daher auch begreiflich, daß letztere von der Elfenbeinplastik, abgesehen von der wesentlich durch dieselbe festgestellten Auffassung und Wiedergabe heiliger Gestalten und heiliger Motive, nur in kaum nennenswerter Weise beeinflußt worden ist.

Für eine Darstellung der Elfenbeinplastik dieser Periode, welche sich auf eine kurze Übersicht beschränken muß, ist es angezeigt, so weit als möglich von den durch Inschriften der Zeit nach bestimmbaren Werken auszugehen; dieselben werden in manchen Fällen auch für den Ort ihrer Entstehung Gewißheit oder hinlänglichen Anhalt bieten und uns daraus einzelne Schlüsse auf gewisse provinzielle Verschiedenheiten auch für diese besondere Art der Plastik gestatten.

Die germanischen Völker lernten die Elfenbeinbildwerke im römischen Reiche als Teile des Kirchenschmucks, am Bischofsstuhl, an Weihgefäßen, namentlich aber in der geheiligten Form der Diptychen kennen, welche bei Festlichkeiten und später dauernd auf den Altären aufgestellt wurden, damit die auf den Wachstafeln der Innenseite eingeschriebenen Namen der Schutzpatrone, Märtyrer u. s. f. bei dem Gottesdienst daraus vorgelesen werden konnten. Mit der christlichen Religion übernahmen sie anfangs auch diese Sitte; es ist daher begreiflich, daß bei der Seltenheit und der Wertschätzung dieser altchristlichen Diptychen die ersten Versuche eigener Thätigkeit gerade in der Anfertigung solcher Elfenbeintafeln gemacht wurden. In karolingischer Zeit waren, infolge der Verbindung mit Italien, die spätrömischen Arbeiten dieser Art die Vorbilder; erst in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts macht sich daneben der byzantinische Einfluß durch den Import byzantinischer Elfenbeinarbeiten geltend, dessen Bedeutung während der Kreuzzüge, namentlich durch die Eroberung und Plünderung von Konstantinopel, noch zunimmt.



Elfenbeintafel des Tutilo in St. Gallen.

Als erste deutsche durch Inschrift sicher datierbare Elfenbeinarbeit pflegen, ob ganz mit Recht, werden wir gleich erörtern, die beiden Tafeln des *Tutilo* (gest. 911) in St. Gallen, einem der Mittelpunkte für die Pflege von Wissenschaft und Kunst in karolingischer Zeit, genannt zu werden. Die eine dieser Tafeln zeigt Christus thronend zwischen den Evangelisten und zwei Cherubim, daneben Sonne und Mond, sowie Tellus und Okeanus; auf der zweiten Platte, welche der nebenstehende Holzschnitt wiedergiebt, ist die Himmelfahrt Mariä und darunter ein Abenteuer des hl. Gallus mit Bären dargestellt. Ein Anschluß an die Antike ist kaum noch zu entdecken; der herbe Stil der langgestreckten typischen Gestalten mit ihren reichen Gewändern mit gleichmäßigen kleinen Falten würde eher den Anschluß an byzantinische Arbeiten anzeigen. Die eigenartigen, lebendigen Motive gehören ihrer Erfindung nach wesentlich dem Tutilo, dessen Naturgefühl sich daneben namentlich, wie so häufig in Epochen befangener Kunstübung, in der Wiedergabe der Tiere und des Pflanzenornaments am glücklichsten bethätigt.

Selbst für den Fall, daß uns in diesen Bildwerken die ältesten deutschen Elfenbeinskulpturen erhalten wären, verdienen dieselben nicht die besondere Berücksichtigung, welche man ihnen angedeihen läßt. Denn sie stehen in ihrer Art fast allein da und haben jedenfalls auf die Ent-

wickelung der deutschen Elfenbeinplastik im großen und ganzen keinen Einfluß geübt. Wesentlich älter aber und weit bedeutender ist das große Diptychon mit celebrierenden Geistlichen, von dem sich eine Tafel noch in der Bibliothek zu Frankfurt a. M., die zweite jetzt im Besitz von Fr. Spitzer zu Paris befindet. Ob wir dieselbe nach ihrem Aufbewahrungsorte als mittelrheinische Arbeit anzusprechen haben, ist kaum zu entscheiden, da dieselbe in ihrer Art bisher einzig dasteht. Jedenfalls haben wir darin ein rein germanisches Werk aus der Zeit Karls des Großen zu erkennen, das sehr geeignet ist, einen vorteilhaften Begriff von der plastischen Kunst am Hofe Kaiser Karls zu geben. Die reiche Architektur zeigt in der eigentümlichen Kuppel, wie in den Säulen mit antikem Kapitell und der flachen Bedeckung die charakteristischen Merkmale der Bauten Karls des Großen. Auf Karl weist anderseits auch die nahe Verwandtschaft mit den ältesten karolingisch-fränkischen Elfenbeinbildwerken, namentlich mit dem bekannten Relief der Ermordung des Urias am Gebetbuch Karls des Kahlen. Das hohe Relief, die breitschulterigen, kräftigen Gestalten, die lebendige und originelle, derb naturalistische Auffassung sind beiden gemeinsam; nur macht sich im Frankfurter Diptychon der direkte Einfluß der Antike in den richtigeren Verhältnissen und der besseren Ausführung noch entschiedener geltend.

Während im Frankenreiche diese Richtung karolingischer Elfenbeinplastik im zehnten und teilweise auch im elften Jahrhunderte die maßgebende bleibt, freilich in rascher Ausartung in das Rohe und Typische, scheint sie in Deutschland fast ganz ohne Nachfolge geblieben zu sein. Dies beweisen die beiden Schulen, welche sich hier etwa seit dem Anfang des zehnten Jahrhunderts bilden, die rheinische und sächsische, die gleichfalls — wie jene karolingische Schule — wieder direkt auf klassische Vorbilder, teils altchristliche, teils byzantinische, zurückgehen.

Die ältere dieser beiden Schulen ist wohl die rheinische, deren Mittelpunkt wir in den alten Städten am mittleren Laufe des Flusses zu suchen haben. Wenigstens birgt gerade das Museum zu Darmstadt, dessen Elfenbeinsammlung aus den Schätzen der Landeskirchen zusammengestellt ist, noch die meisten uns erhaltenen Stücke dieser Art. Der Anschluß an die Antike ist hier ein so offener, daß die Künstler sich nicht vor direktem Kopieren derselben scheuen. An Vorbildern aus früher christlicher Zeit fehlte es ja gerade hier in den reichen Kirchenschätzen keineswegs. Einen sicheren Beweis dafür liefert die einzelne Tafel mit der Gestalt eines Engels im Darmstädter Museum, welche die fast treue Kopie der einen Tafel des bekannten Triptychon aus Kloster Lorsch ist, das jetzt in der Vatikanischen Bibliothek sich befindet.*) Die Nachbildung ist sehr viel starrer und unverstandener als das Original. Den gleichen Charakter tragen die beiden Tafeln eines Diptychons in derselben Sammlung, der unbärtige

*) Man hat dieses Werk, so wie das von derselben Hand herrührende Gegenstück im South Kensington Museum (abgebildet im Katalog S. 53) auch für Arbeiten aus der Karolingerzeit erklärt (u. A. E. Förster und Westwood). Allein der bis in die kleinsten Details echt antike Charakter, so wie die Übereinstimmung derselben mit einem stets als altchristlich anerkannten Diptychon der Berliner Sammlung und namentlich mit den vorderen Tafeln am Stuhle des heiligen Maximian im Dom zu Ravenna machen es fast zweifellos, daß beide Arbeiten dem fünften Jahrhundert angehören und wahrscheinlich in Oberitalien, unter der Herrschaft von Byzanz, ausgeführt wurden.

jugendliche Christus und Petrus, welche in Auffassung und Behandlung eine schwache mißverstandene Nachahmung eines bestimmten altchristlichen Originals verraten, welches allerdings selbst nicht mehr vorhanden zu sein scheint. Von derselben Hand ist offenbar eine kleinere Tafel ebenda, welche den jugendlichen Christus thronend zwischen den vier Evangelisten darstellt. Das flache Relief, die scharfen Konturen bei mangelhafter Modellierung, die großen Kuhaugen, die primitive Zeichnung von Mund und Extremitäten, die roh eingeritzten Parallelfalten sind hier wie dort ganz die gleichen. Doch verrät sich hier der Künstler in der dürftigen Erfindung und Anordnung als selbstschaffend. Nahe verwandt, aber lebendiger in der Bewegung ist das Diptychon mit dem thronenden Christus zwischen den Evangelistensymbolen und dem hl. Stephan. Vielleicht ist auch hier die lebhafte Bewegung, in welcher der Heilige nach oben schaut, wo die Hand Gottes in einem von zwei hastig herabschwebenden Engeln gehaltenen Kranze erscheint, auf ein altchristliches Original zurückzuführen, das der Künstler frei nachbildete oder doch als Vorbild benutzte. Denn abgesehen von der Anordnung sind die kranzhaltenden Engel sowohl als die derb realistische Gruppe mit der Darstellung der säugenden Tellus unterhalb des Propheten spätchristlichen Bildwerken entlehnt. Von anderer Hand, reicher in der Gewandung mit zahlreichen langen Parallelfalten, glücklicher in den Verhältnissen und sauberer gearbeitet ist ein in der lebhaften Bewegung verwandtes Relief der Darmstädter Sammlung, welches Maria und die Apostel bei der Himmelfahrt darstellt. Während für alle diese Arbeiten die Ausführung in ganz flachem Relief das charakteristische Kennzeichen ist, zeigt ein Diptychon, im Privatbesitz zu Aachen, den ungläubigen Thomas und Moses darstellend, die gleiche lebendige Auffassung bei sehr erhabenem Relief und derber Arbeit, die keinerlei Einfluß von antiken Vorbildern mehr verrät, obgleich die Anordnung denselben noch entlehnt ist.

Ob diese Bildwerke oder welche darunter noch im neunten Jahrhundert entstanden sein können, ist nicht zu entscheiden, da keines derselben einen näheren Anhalt zu sicherer Datierung bietet. Doch dürfen wir wohl bei der auffallenden Anlehnung an spätere altchristliche Arbeiten als spätesten Termin ihrer Entstehung das zehnte Jahrhundert annehmen. Kaum später ist ein vereinzeltes oberrheinisches Relief entstanden, das sich jetzt im Bonner Altertumsverein befindet, die Fußwaschung und die Kreuzigung darstellend. Letztere zeigt Christus noch in weitem Gewande. Flach gearbeitet, wie die Darmstädter Reliefs, lebendig aufgefaßt, von reicher Gewandung, aber in den Verhältnissen und der Ausführung, namentlich der Köpfe, von ähnlicher Roheit wie das Darmstädter Relief des Christus zwischen den vier Evangelisten. Diesem Bonner Relief steht ein in der Art seiner Darstellungen sehr merkwürdiges Bildwerk sehr nahe, welches sich früher in der Soltykoffschen Sammlung befand und bei Labarte (I, Tafel 14) abgebildet ist. Rings um den gekreuzigten Christus sind, ohne jede Trennung, vier andere Szenen aus der Passion angebracht. Die manierierte Gewandung und Figurenbildung, die rohe Zeichnung der Köpfe und die Behandlung des Reliefs sind fast übereinstimmend mit jenem Bonner Bildwerk, so daß beide wohl gleichen Ursprung haben werden.

Am Oberrhein gehören derselben Epoche ein paar Diptychen in Aachen und in Essen an, von denen es freilich unsicher ist, ob sie rheinische Arbeiten sind; wenigstens

geht der Aachener Schatz auf Geschenke aus allen Teilen Deutschlands zurück. Das große Aachener Diptychon zeigt auf jeder Tafel drei Darstellungen aus dem Leben Christi in flachem Relief vor reicher Architektur geschickt angeordnet, lebendig aufgefaßt und reich in der Gewandung, aber in den Verhältnissen der Figuren, abgesehen von der größeren Bildung des jugendlichen, bartlosen Christus, noch willkürlich und ungeschickt. Auffallender noch sind dieselben Schwächen in den beiden kleineren, ganz flach gehaltenen Reliefs des Essener Domschatzes, die Kreuzigung und die drei Marien am Grabe darstellend, welche man nicht mit Unrecht mit den Reliefs der sogen. Heinrichskasten in Quedlinburg (s. unten) vergleicht. Von derselben Hand sind zwei von Westwood (S. 157) als in englischem Privatbesitz beschriebene Reliefs mit dem Abendmahl und dem Ölberg. Von besserer Arbeit ist sodann ein größeres Kreuzigungsrelief in Essen, welches dadurch noch ein besonderes Interesse bietet, daß die Einfassung desselben den Namen der Äbtissin Theophanu trägt, welche 1039—1054 Äbtissin von Essen war, der Enkelin der berühmten gleichnamigen Gemahlin Kaiser Ottos II. Dadurch ist also für dieses recht tüchtige, in mancher Beziehung den sächsischen Elfenbeinarbeiten verwandte Relief die Mitte des elften Jahrhunderts als spätester Termin festgestellt; unmöglich wäre es jedoch nicht, daß eine um 50 oder selbst um 100 Jahre ältere Arbeit für den Einband, an welchem es sich findet, verwendet wäre. Ein etwa gleichzeitiges kleines Relief mit der Darstellung Christi im Tempel und der Taufe Christi im Domschatz zu Trier ist ausnahmsweise in ganz hohem Relief gearbeitet; die Figuren sind puppenhaft klein und ungeschickt, die Komposition ist unkünstlerisch.

Ein reicheres Material und zugleich sichererer Anhalt für die Datierung desselben liegt uns in den in Sachsen während des zehnten und elften Jahrhunderts gefertigten Elfenbeinskulpturen vor. Eine kleine Zahl derselben ist noch heute an Ort und Stelle erhalten (im Zitter zu Quedlinburg, im Museum zu Braunschweig u. s. f.), andere sind durch Inschriften als Arbeiten im Auftrage der Ottonen gesichert; und diese letzteren bieten zugleich den Anhalt für die genauere Zeitbestimmung der meisten dieser Arbeiten. Mit den rheinischen Elfenbeinbildwerken ist ihnen das Ausgehen von der Antike, und zwar vorwiegend von späten altchristlichen Elfenbeinarbeiten Oberitaliens gemeinsam. Dies macht sich aber in Sachsen fast niemals durch knechtische Nachahmung geltend; vielmehr geben den Künstlern solche Vorbilder nur die Anregung zu selbständiger, zum Teil sehr eigenartiger Auffassung und Behandlung der eigenen Arbeiten, die in der geschickten Anordnung, lebendigen Erzählung und treffenden Charakteristik, in einzelnen Hauptstücken auch im Verständnis der Form und Bewegung sogar über die meisten altchristlichen Elfenbeinreliefs des fünften bis siebenten Jahrhunderts noch hinausgehen.

Eine nicht unbeträchtliche Zahl dieser Arbeiten steht in direkter Beziehung zu den einzelnen Kaisern des sächsischen Hauses. Freilich wird der sogenannte Reliquienkasten Heinrichs des Voglers im Zitter zu Quedlinburg ohne irgend welchen Beweis gerade auf König Heinrich zurückgeführt. Aber diese traditionelle Benennung erhält doch große Wahrscheinlichkeit durch den Vergleich mit einer für die Zeit seines Sohnes Otto des Großen gesicherten Arbeit, die wir gleich kennen lernen werden. Die erst gegen Anfang des zwölften Jahrhunderts gefaßten Elfenbeinplatten zeigen im flachen Relief die Darstellungen der Verklärung Christi und Fußwaschung Petri, die Marien

am Grabe und die Segnung der Apostel, so wie die sitzenden Gestalten der Evangelisten. Plump und ungeschickt in den viel zu kurzen Figuren, roh im Ausdruck, aber von einer gewissen derben Naivetät, erinnern diese kleinen Reliefs, worauf Kugler*)



Elfenbeintafel mit dem Bildnis Kaiser Ottos I., im Besitz des Marchese Trivulzi zu Mailand.

schon aufmerksam gemacht hat, an rohe altchristliche Sarkophagreliefs. Das eben schon genannte Relief aus Kaiser Ottos I. Zeit, im Besitz des Marchese Trivulzi zu Mailand, zeigt einen wesentlichen Fortschritt gegen jene erste Arbeit. Zu den Füßen

*) Kugler, „Kl. Schriften" I, 627 f., mit Abbildungen einzelner Details; charakterlose Abbildg. bei Steuerwaldt „Kunstschätze im Zitter zu Quedlinburg"; gute Photographie der einen Langseite in Westwood ‚Fictile ivories etc.' Taf. XX.

des zwischen Maria und Mauritius tronenden Christus kniet der Kaiser, im Begriff, den Fuß des Erlösers zu küssen, ihm gegenüber seine Gemahlin, welche vor sich den jungen Sohn hält. Daß die vollbärtige derbe Gestalt, die als eine der Ottonen durch die Inschrift OTTO IMPERATOR gesichert ist, in der That den ersten dieses Namens darstellt, wird zweifellos durch die nebenstehende Gestalt seines Heiligen Mauritius, dem er bekanntlich den Magdeburger Dom weihte. Die individuelle Auffassung berechtigt uns, in dieser Arbeit aus des Kaisers Zeit ein wirkliches Porträt desselben zu erkennen, das von den späteren Idealgestalten, wie sie namentlich in Magdeburg während des dreizehnten Jahrhunderts entstanden, vollständig verschieden ist. Die einfache, lebensvolle Art der Darstellung, die naive, treffende Naturbeobachtung in der Gestalt wie in der Gewandung, die tüchtige Modellierung bei der flachen Reliefbehandlung sind Eigenschaften, in denen sich die junge Kunst in Sachsen schon hier vorteilhaft und eigenartig von altchristlichen sowohl als von gleichzeitigen byzantinischen und fränkischen Arbeiten unterscheidet.

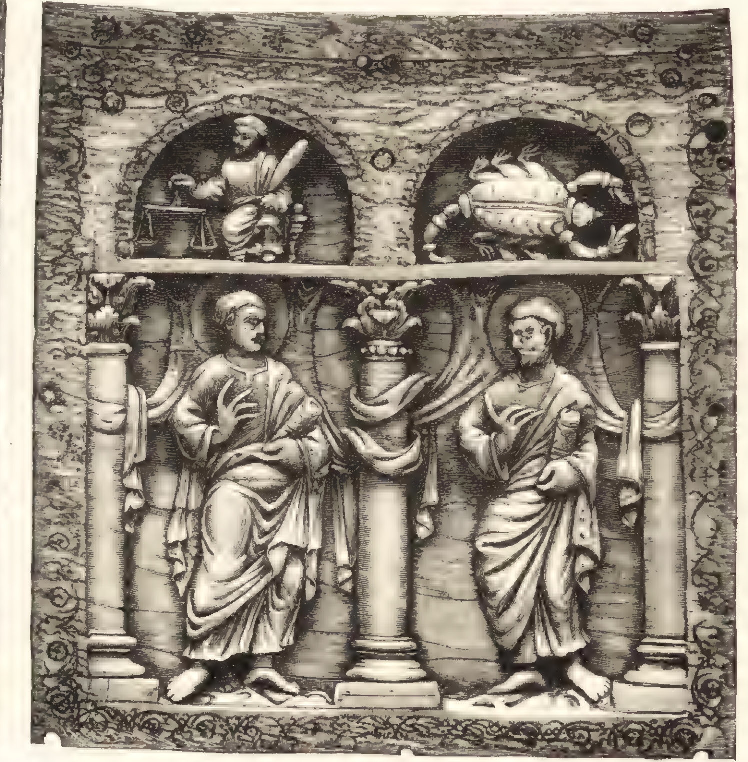
Mit großer Wahrscheinlichkeit bis auf das Jahr der Entstehung bestimmbar ist ein Elfenbeinrelief an dem berühmten Echternacher Kodex, jetzt im Museum zu Gotha. Der Umstand, daß hier auf den byzantinischen Goldreliefs der Einrahmung „König Otto" neben der „Kaiserin Theophanu" genannt und dargestellt wird, läßt nämlich darauf schließen, daß der junge Otto nach seiner Vermählung, aber noch bei Lebzeiten seines Vaters Otto I., also im Jahre 972, diesen Kodex anfertigen ließ. Das Elfenbeinrelief, das uns hier allein interessiert, zeigt den gekreuzigten Christus zwischen zwei Schergen; unter dem Kreuz die Halbfigur der TERRA; oben Sonne und Mond, gleichfalls in halben Figuren. Hier tritt der gleiche frische und naive Naturalismus in noch derberer Richtung, aber zugleich mit feinerem Verständnis hervor. Die individuelle Bildung der Köpfe, namentlich der beiden bärtigen Schergen, die realistische Behandlung der Extremitäten, auch die breite Behandlung in kräftigem Relief, steht in eigentümlichem Gegensatze gegen die zierlichen byzantinischen Gestalten auf der Umrahmung; ein schlagender Beweis zugleich, wie wenig die alte heimische Schule der Elfenbeinschnitzer sich durch die aus Byzanz mit der jungen Fürstin nach Deutschland gekommenen Kunstwerke und Künstler in ihrer Richtung beirren ließ.

Auch an zwei anderen Elfenbeinarbeiten, dem runden Weihkessel in der Eremitage zu St. Petersburg (aus der Sammlung Basilewski) und einem achtseitigen ähnlichen Weihgefäß im Domschatz zu Aachen ist wiederum ein Kaiser Otto als der Auftraggeber genannt. Bei beiden Gefäßen nimmt man an, daß Otto III. gemeint sei; aber der Grund, welchen man dafür anführt: unter Otto II. sei sehr wahrscheinlich die Kunst in Sachsen infolge der Vermählung mit der griechischen Prinzessin Theophanu durch den Einfluß von Byzanz beherrscht worden, scheint mir keineswegs stichhaltig. Denn neben den byzantinischen Kunstwerken und Künstlern, die mit der Prinzessin an den Hof kamen, hat zweifellos die ältere Schule fortbestanden; das beweist, abgesehen von jenem Relief am Echternacher Kodex, schon die spätere blühende Entwickelung der sächsischen Schule, in welcher ein merklicher Einfluß von Byzanz kaum zu entdecken ist. Doch für die Datierung dieser Kunstwerke ist die Zurückführung derselben auf den einen oder andern der beiden letzten Ottonen insofern ja von geringer Bedeutung, als die Regierungszeit beider Kaiser überhaupt nur einen Zeitraum von

drei Jahrzehnten ausmacht. Die einfachere von beiden Arbeiten ist das Aachener Gefäß. Dasselbe enthält in zwei Reihen übereinander oben zwischen Säulen, vor den zurückgeschlagenen Vorhängen, die Standbilder eines Kaisers und von sieben geistlichen Würdenträgern; unten, in gleicher Anordnung, gewappnete Krieger, aus Thüren hervorstürmend, die Paladine des Reichs, wie man annimmt. Die Beziehung dieser Gestalten auf die Krönung Ottos III. im Jahre 983 hat bei der Inschrift, welche den Namen eines Ottonen angiebt, in der That manches für sich. Die Bildung der Säulen und Kapitelle mit dem flachen Gebälk entsprechen der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts; die Anordnung der Figuren zwischen Säulen und die Anbringung von Vorhängen zwischen denselben ist der Antike entlehnt; die Figuren selbst sind in ziemlich kräftigem Relief gearbeitet, aber zu kurz in den Verhältnissen und wenig lebendig aufgefaßt. Gegenständlich wie nach seinem künstlerischen Wert ist das Petersburger Gefäß, auf welchem sich ein gewisser *Ezechias* als Verfertiger nennt, weit bedeutender. Der runde Weihkessel zeigt in zwei durch Inschriftstreifen eingerahmten Zonen eine Folge voneinander kaum getrennter Szenen der Passion.*) Obgleich auch hier die Figuren zum Teil viel zu kurz und namentlich die Köpfe zu groß sind, spricht sich doch in der Anordnung, in der Bewegung und im Ausdruck ein frisches dramatisches Leben aus, das sich in einzelnen Szenen zu einer gewissen Großartigkeit steigert; so im Verrat Christi und im ungläubigen Thomas. Die Klarheit der Darstellung wird noch gehoben durch das stilvolle, mäßige Hochrelief wie durch die künstlerisch breite, mehr skizzierende als ausführende Behandlung. Diese Arbeit erhält noch ein besonderes Interesse durch die Beziehung zu den beiden Tafeln eines Diptychons im Schatz der Kirche San Ambrogio zu Mailand.**) Hier kommen nicht nur mehrere der Szenen aus der Passion fast genau so wieder vor wie an der Situla Kaiser Ottos, sondern auch der Charakter der Reliefbehandlung, die kräftige Modellierung, die kurzen Figuren, die lebendige Darstellung sind beiden Arbeiten gemeinsam; nur ist die Wirkung des Diptychons noch ungeschickter, namentlich durch die plumpen Verhältnisse der Figuren. Diese Reliefs für italienische Arbeiten des neunten oder zehnten Jahrhunderts zu halten und jenes Weihgefäß Kaiser Ottos gleichfalls als solche oder als Nachahmung nach jenen zu bezeichnen — wie es in der That geschehen ist —, dazu fehlt uns jeder Anhalt in der gleichzeitigen italienischen Kunst, die gerade im neunten und zehnten Jahrhundert am tiefsten darniederlag. Auch weisen alle charakteristischen Eigenschaften in beiden Werken, wie uns noch durch verschiedene andere fast gleichzeitige Bildwerke dieser Art zur Genüge bewiesen wird, auf Deutschland und insbesondere auf die Heimat der Ottonen, auf Sachsen. Daß allerdings italienische Elfenbeinarbeiten altchristlicher Zeit den Künstlern, trotz ihrer tüchtigen Eigenart, als direkte Vorbilder gedient haben können, dies bezeugen namentlich vier kleine, etwa dem sechsten oder siebenten Jahrhundert angehörende Elfenbeinplatten mit Passionsszenen im British Museum***), so wie eine gleichzeitige und ganz verwandte größere Tafel eines Diptychons mit den beiden Marien am Grabe, im Besitz des Marchese Trivulzi zu Mailand, welche in der Art

*) Abgebildet in E. Försters „Denkmäler“ Bd. X., jedoch nicht glücklich (namentlich viel zu kurz in den Verhältnissen); charakteristischer in Darcels ‚Collection Basilewski‘ Taf. XIII.
**) Abgebildet in Labarte ‚Arts industriels‘ I. Taf. 13.
***) Man vergl. die Abbildungen von zwei dieser Reliefs bei Westwood, Taf. IV.





Deutsche Elfenbeinbildwerke des X. und XI. Jahrhunderts; Berlin, Kgl. Museen.



des Hochreliefs, in den Verhältnissen der Figuren, Bildung der Köpfe, Anordnung u. s. f. ganz auffällig an jene späteren Arbeiten erinnern.

Durch die eben beschriebenen inschriftlich beglaubigten Werke läßt sich eine wesentlich größere Zahl verwandter Elfenbeinbildwerke mit mehr oder weniger Sicherheit als Arbeiten der sächsischen Schule im zehnten und Anfang des elften Jahrhunderts bestimmen. Verschiedene derselben sind auch dadurch noch besonders beglaubigt, daß sie noch in sächsischen Kirchen und Sammlungen aufbewahrt sind. Dahin gehört namentlich ein Reliquienkasten im Museum zu Braunschweig, der etwa die Mitte hält zwischen dem sogen. Kasten König Heinrichs und den Arbeiten der Ottonen. Die einzelnen Darstellungen: Verkündigung, Geburt, Taufe und Kreuzigung sind glücklich komponiert, voll energischer Bewegung und gut gewollt im Ausdruck; trefflich ist namentlich der Johannes in der Taufe. Der breite und allerdings flüchtige Stil der Ausführung, die derben Gestalten, der kräftige Faltenwurf, in dem die Kenntnis byzantinischer Elfenbeinskulpturen sich nicht ganz verleugnet, lassen in Verbindung mit der Anbringung von Personifikationen, wie des Flußgottes Jordan und von Sonne und Mond auf ihren Gespannen, die Entstehung wohl noch in die erste Hälfte oder in die Mitte des zehnten Jahrhunderts verweisen. In der Ausführung sorgfältiger, namentlich reicher und feiner in der Gewandung und daher wohl um einige Jahrzehnte jünger ist das Relief eines Buchdeckels in der Würzburger Bibliothek, welches in drei Streifen übereinander die Hochzeit zu Kana, die Austreibung aus dem Tempel und die Heilung des Blinden darstellt. Wie das vollkommenere Seitenstück dazu erscheint eine ähnliche Tafel des Berliner Museums, dessen drei Darstellungen Christus im Tempel lehrend, die Hochzeit zu Kana und die Heilung des Aussätzigen zeigen. Wir geben eine Abbildung der beiden ersten Reliefs auf der nebenstehenden Tafel, welche uns jeder Beschreibung überhebt. Ein kleineres, nur durch etwas schlankere Formen und reichere Faltengebung als Arbeit einer anderen Hand sich bekundendes Relief, das sich früher in der Soltykoffschen Sammlung befand, ist bei Labarte auf Tafel XII wiedergegeben; hier sind der Einzug in Jerusalem und das Gastmahl bei Lazarus in einer mit den beiden eben genannten Tafeln ganz verwandten Art zur Darstellung gebracht. Endlich erscheint mir auch der sogen. Kamm des hl. Heribert im Museum zu Köln (vergl. die Abbildung bei Westwood, Taf. XXIII) eine charakteristische Arbeit der gleichen Richtung der sächsischen Schule. Diese Arbeiten sind sämtlich ausgezeichnet durch schlichte und klare, aber energische und selbst große Wiedergabe des Vorwurfs, durch ausdrucksvolle, kräftige Gestalten, verständliche und wirkungsvolle, aber ungesuchte Gewandung und Faltengebung — lauter Eigenschaften, denen ein gesunder, frischer Naturalismus zu Grunde liegt. Ihre Verschiedenheit liegt wesentlich in dem Grade der Ausführung, welche in den jüngeren Arbeiten ein rasches Zunehmen des Verständnisses für Form und Stil verfolgen läßt. Sehr eigentümlich und von besonderem Reiz sind fünf in mäßigem Hochrelief gearbeitete Reliefstäfelchen, welche das Evangeliar aus Kloster Riddagshausen schmücken, das sich jetzt im Museum zu Braunschweig befindet: der thronende Christus von den Apostelsymbolen umgeben, zu den Seiten Petrus und Paulus, oben die drei Marien am Grabe, unten die Anbetung der drei Könige. In den mittleren Figuren fallen die übertriebene Schlankheit und die langen drahtartigen Parallelfalten störend auf; die Christusfigur ist edel und besonders milde im Ausdruck;

die beiden biblischen Darstellungen sind voller Bewegung und, trotz aller Symmetrie, voll feiner Belebung, von reichen, zierlichen Gewandmotiven und besonders anziehend durch die anmutigen Gestalten. Ein teilweiser Anschluß an gute byzantinische Vorbilder macht sich hier stärker geltend, als sonst in den niedersächsischen Elfenbeinbildwerken. Die Entstehung fällt wohl schon in das elfte Jahrhundert, jedenfalls vor den im dreizehnten Jahrhundert geschriebenen Evangelientext.

Dem Künstler Ottos des Großen, dessen Tafel in der Sammlung Trivulzi oben beschrieben ist, schreibt Westwood*) noch eine Reihe kleinerer Reliefs zu, welche unter sich so sehr übereinstimmen, daß sie augenscheinlich auf ein und denselben deutschen Künstler des zehnten Jahrhunderts, und zwar wahrscheinlich auf einen sächsischen Meister zurückgehen; jedoch schwerlich auf jenen Künstler des Trivulzireliefs. Es sind dies: im Museum zu Darmstadt die Heilung der Besessenen, in der Berliner Bibliothek Christus im Tempel lehrend, im British Museum die Auferweckung des Sohnes der Witwe von Naim, im Mayer Museum zu Liverpool Christus und die Ehebrecherin, endlich das Wunder der Brote und Fische in der vor einigen Jahren versteigerten Sammlung Possente zu Fabriano. Gemeinsam ist diesen Arbeiten die Ruhe in den Figuren, die Größe der zum Teil sehr individuellen Köpfe und Extremitäten, die sackartigen Gewänder mit wenigen, aber zierlichen Falten und das flache Relief, bei dem jedoch die Figuren unterarbeitet sind. Einfachheit der Komposition und Naivetät der Auffassung geben diesen Arbeiten, trotz mannigfacher Schwächen und Ungeschicklichkeiten, die Wirkung frischer und lebendiger Erzählung. Der Künstler des Reliefs mit Kaiser Otto I. ist weit derber und einförmiger in seinen Typen, aber zugleich viel reicher in der Gewandung, glücklicher in den Verhältnissen und grundverschieden in der Behandlung des Reliefs.

Jenes eigentümliche Weihgefäß Kaiser Ottos III. oder seines Vaters im Domschatz zu Aachen leitet auf zwei Reliquienkästen mit sehr verwandter Dekoration, von denen der eine noch an Ort und Stelle, im Zitter zu Quedlinburg, der andere in seinen einzelnen Platten jetzt im Nationalmuseum zu München und im Berliner Museum sich befindet. Beide Reliquiarien zeigen die Einzelfiguren der Apostel vor zurückgeschlagenen Vorhängen zwischen regelmäßig wechselnden Säulen und Pfeilern (ein sicheres Zeichen für ihre Entstehung in Niedersachsen, wie uns die Baugeschichte lehrt), über deren flachem Gesims im Halbbogen die zwölf Zeichen des Tierkreises angebracht sind. Eine Inschrift auf der silbernen Bodenplatte des Quedlinburger Kästchens, welches herkömmlich als Reliquienkasten Ottos I. gilt, („tempore Agnetis Abbatissae et Oderatis praeprositae facta est haec capsa“) hat Kugler (Kl. Schriften III, 629) bestimmt, die Entstehung dieser Elfenbeinreliefs erst in die Zeit der Äbtissin Agnes († 1203) zu setzen. Dagegen spricht aber der Umstand, das der zweite, aus Bamberg stammende Kasten, welcher ganz denselben Stilcharakter trägt und vielleicht selbst von der Hand desselben Künstlers herrührt, wie der Quedlinburger, sehr wahrscheinlich schon aus Kaiser Heinrichs II. Erbschaft stammt. Da nun außerdem auch der Charakter der Architektur so wie die Verwandtschaft mit den bisher genannten sächsischen Elfenbeinbildwerken, insbesondere mit der Situla

*) Bei Westwood (Taf. XII) die Abbildungen von drei dieser Reliefs.





Deutsche Elfenbeinbildwerke des X. und XI. Jahrhunderts; Berlin, Kgl. Museen.



Kaiser Ottos in Aachen, auf die zweite Hälfte des zehnten Jahrhunderts hinweisen, so haben wir — wie für den oben beschriebenen sogen. Kasten Heinrichs I. — eine Verwendung älterer Platten bei der Herstellung des Reliquienkästchens für die Äbtissin Agnes anzunehmen. Die eine der beiden schmaleren Platten des Bamberger Kästchens, welche sich jetzt in der Berliner Sammlung befindet (die Münchener Platten waren bis vor kurzem noch im Besitz des Herrn von Reider), ist auf der nebenstehenden Tafel reproduziert. Sie giebt ein Bild von der Richtung des Künstlers, dessen Figuren sich durch gute Verhältnisse, mannigfaltige und frei bewegte, wenn auch zum Teil etwas gesuchte Stellungen, so wie durch reiche und gewählte Gewandung vorteilhaft auszeichnen. Eine gewisse technische Ungeschicktheit des Künstlers macht sich am stärksten in den plumpen Händen geltend, deren Bewegung jedoch einzelne fein empfundene Motive zeigt.

Dieselbe Richtung der sächsischen Elfenbeinplastik, vervollkommnet und veredelt, lassen auch mehrere kleine, jetzt meist in England befindliche Reliefs erkennen, welche durch Westwood mit Wahrscheinlichkeit auf ein und denselben Künstler zurückgeführt werden. Von einem kleinen Diptychon besitzt die Mayer-Kollektion zu Liverpool die eine Tafel mit der Himmelfahrt, das South Kensington Museum die andere mit den Marien am Grabe. Drei zusammengehörige Platten, wieder von geringer Größe, befinden sich jetzt im British Museum: Moses Wasser schlagend, Jesus erweckt Jairi Töchterlein und ein Wunder des heiligen Stephan. Endlich zählt Westwood hierher noch eine Taufe Christi in der Sammlung Micheli zu Paris. Das hohe künstlerische Verdienst dieser Arbeiten in Anordnung und Bewegung, die Energie und Mannigfaltigkeit derselben, die geschickten Verkürzungen, welche der Künstler mit Vorliebe aufsucht, die breite und fast malerische Behandlung haben auf Künstler altchristlicher Zeit und sogar auf italienische Künstler der Frührennaissance raten lassen. Von demselben oder von einem ganz verwandten gleichzeitigen Künstler ist eine größere Tafel, jetzt gleichfalls im Museum zu Liverpool, welche durch die direkte Beziehung zu einer aus Kaiser Heinrichs II. Nachlasse stammenden Tafel auf die Entstehung aller dieser letztgenannten Reliefs in Sachsen hinweist. Dargestellt sind die Kreuzigung und unter derselben die drei Marien am Grabe (man vergl. die Abbildung auf S. 19). Letztere Gruppe ist, mit Ausnahme des einen hinzugefügten Wächters, bis in die Anordnung der Gewandung genau kopiert nach der eben erwähnten Tafel mit der Himmelfahrt und den drei Marien am Grabe, welche aus der Reiderschen Sammlung in Bamberg in das Nationalmuseum zu München gekommen ist.*) Der nordische Künstler hat es allerdings gar nicht versucht, die Sauberkeit der Ausführung dieser in seiner Art wohl unübertroffenen Arbeit aus spätrömischer Zeit zu erreichen; dagegen entlehnt er der Darstellung gerade das wesentlichste, die schöne Anordnung wie die reizvollen Motive in Bewegung und Gewandung, und giebt dieselbe durchaus eigenartig in der auch den oben genannten kleinen Reliefs eigentümlichen malerischen und breiten Weise wieder, die fast noch größeren Reiz besitzt als die minutiöse Ausführung des antiken Originales. Ganz in seiner Eigenart erscheint der Künstler in der oberen Darstellung

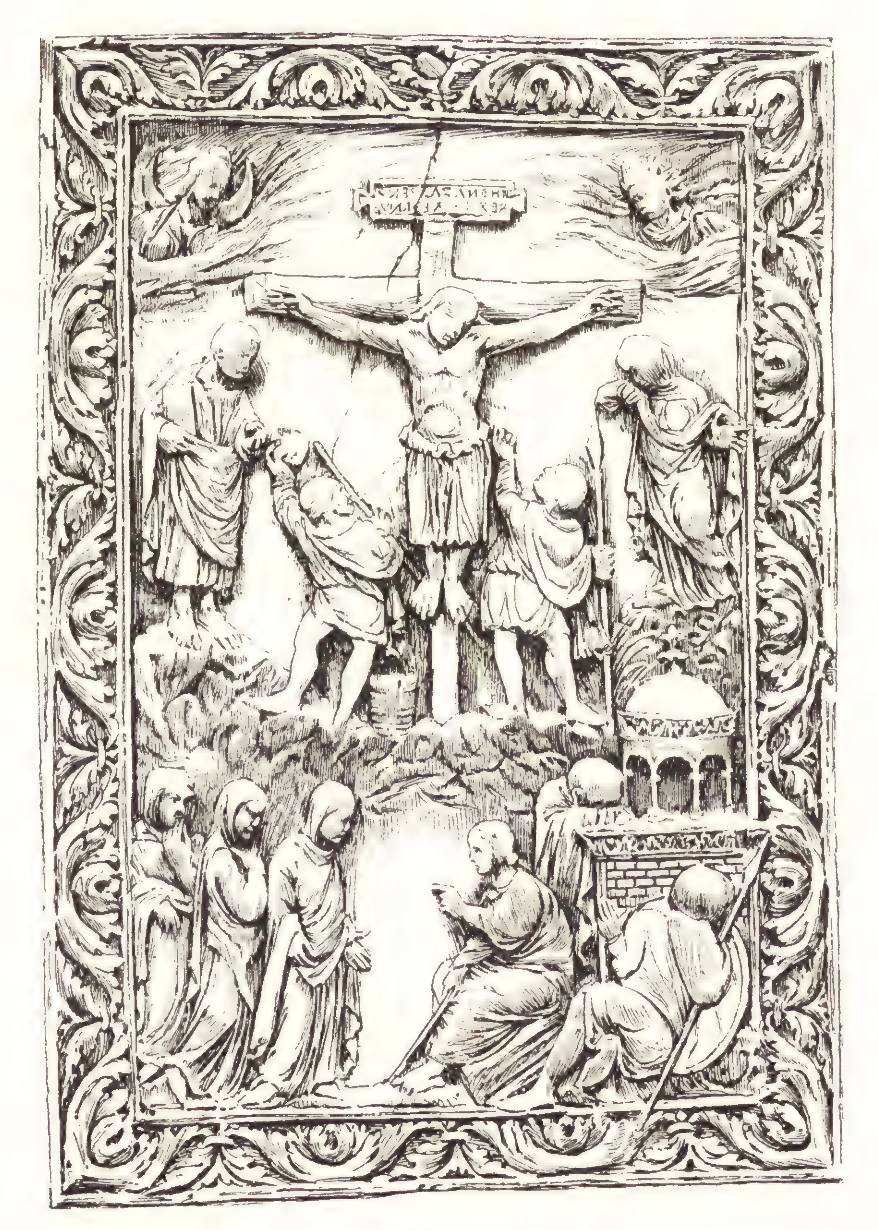
*) Abgebildet bei Förster, Denkmäler II., welcher das Relief für eine Arbeit aus Kaiser Heinrichs II. Zeit erklärt.

der Kreuzigung; in der kühnen, pathetischen Bewegung, den gesuchten Verkürzungen, der malerischen Gewandung.

Die treue Wiederholung jener Gruppe mit den drei Marien und die Art ihrer Wiedergabe machen es, wie gesagt, nahezu zweifellos, daß der Künstler nur direkt nach jenem antiken Relief gearbeitet haben kann, welches mit den Reliquien und Kunstschätzen Kaiser Heinrichs II. nach dessen Tode 1024 durch Legat an seine Lieblingsschöpfung, den Dom zu Bamberg, kam. Unter diesen Schätzen befand sich eine beträchtliche Zahl von Elfenbeinarbeiten, als Schmuck der Einbanddeckel seiner Handschriften, von denen einige wenige noch in Bamberg (Dom, Michaelsberg und Bibliothek), die meisten in der Bibliothek und im Nationalmuseum zu München aufbewahrt werden. Ihr sehr verschiedener Stil beweist, daß sie keineswegs alle im Auftrage des heiligen Kaisers entstanden; sind doch einzelne altchristliche und namentlich byzantinische Arbeiten darunter. Ganz irrtümlich ist es jedenfalls, wenn man auch nur die Mehrzahl dieser Arbeiten auf eine Bamberger oder fränkische Schule zurückführt wie vielfach geschieht. Wurde doch Bamberg von Kaiser Heinrich und seiner Gattin Kunigunde mitten in den Urwald hineingebaut; und konnten also nur fremde Künstler für die Bauten und für die Kunstwerke zur Ausstattung derselben herangezogen werden. Daß der Kaiser die blühende Künstlerschule seiner Heimat bevorzugt haben wird, können wir von vornherein annehmen; für Michaelsberg ist es uns ausdrücklich bezeugt. Für jene Elfenbeinreliefs, welche er dem Domschatz hinterließ, liegt wohl bei der verhältnismäßig bedeutenden Zahl und der Verschiedenheit derselben die Annahme nahe, daß neben den vom Kaiser selbst bestellten Stücken sich insbesondere auch ältere Erbstücke aus dem Haus- und Kronschatz der sächsischen Kaiser befanden. Wir werden daher diese Bildwerke, soweit sie durch ihren Stilcharakter nicht nach anderen Gegenden oder auf andere Zeiten weisen, als Arbeiten der sächsischen Schule des zehnten und vom Anfange des elften Jahrhunderts betrachten dürfen.

Außer den bereits oben genannten Kästchen mit den Einzelgestalten der Apostel verdienen als solche Arbeiten aus dem Schatze Kaiser Heinrichs noch hervorgehoben zu werden: die Kreuzigung mit der darunter angebrachten Darstellung der drei Marien am Grabe, die Taufe Christi und (als Rückseite an demselben Kodex) die Verkündigung und Geburt, sämtlich in der Bibliothek zu München. In ersterem Relief erscheinen die zierlichen Figuren fast frei gearbeitet; an Sauberkeit der Ausführung übertrifft diese Arbeit das eben besprochene Relief mit der gleichen Darstellung im Museum zu Liverpool, und an Schönheit der Gestalten und der Gewandung steht sie demselben kaum nach: aber sie ist nüchterner und steifer in der Bewegung und ohne die lebendige Empfindung und die künstlerisch freie Behandlung jenes Meisterwerkes. Die beiden anderen Tafeln sind in etwas flacherem Relief ausgeführt und zeigen eine ähnliche aber lebensvollere Auffassung und freiere Behandlung. Einem verwandten Künstler gehört wohl auch das merkwürdige Relief der Verkündigung (unter einem, fast antiken gebildeten Baume) im Museum zu Berlin.

Daß diese Arbeiten nicht am Rhein entstanden sein können, beweisen die gleichzeitigen rheinischen Elfenbeinbildwerke, die wir bereits kennen gelernt haben; daß sie aber ebensowenig aus Bayern, Schwaben oder Franken stammen, dafür legen verschiedene ihrem Ursprung nach noch urkundlich nachweisbare Arbeiten dieser Gegenden beredtes



Kreuzigung.

Elfenbeinrelief im Museum zu Liverpool.

Zeugnis ab. Auffallend ist für die letztere der Mangel an gleichmäßigem Charakter, das Schwanken zwischen rohem Naturalismus und manierierter Nachahmung fremder Vorbilder. Verschiedene Arbeiten dieser Zeit bewahrt die Bibliothek zu München. Der Deckel eines Evangelienbuches, das Bischof Ellenhard 1051 der Andreaskirche zu Freising schenkte, enthält ein Relief, dessen Charakter noch auf das zehnte Jahrhundert hinweist; Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung sind in kleinen plumpen Figuren, die beinahe frei gearbeitet sind, geradezu roh und ohne Empfindung dargestellt. Ein zweiter Kodex derselben Herkunft zeigt in sechs kleinen Reliefs aus dem Leben Christi den ähnlichen Charakter. Ein Kodex aus Tegernsee enthält eine kleine Darstellung der Kreuzigung von verschiedenem Charakter, aber ebenso geringem Kunstwert. Wieder eine ganz abweichende, sehr sauber in flachem Relief ausgeführte Arbeit, der aber Leben und Bewegung fehlt, befindet sich an dem aus Augsburg stammenden Evangelienbuch des heiligen Ulrich; darin sind die Kreuzigung, die drei Marien am Grabe und die Himmelfahrt in schmalen Streifen übereinander dargestellt. Einen merkwürdig derben, plumpen Naturalismus bei eigentümlich starrer Bildung der Figuren verrät ein kleines, wiederum hoch gearbeitetes Relief der Taufe Christi, welches aus Rheinau in das Nationalmuseum gekommen ist.

Dieselbe Richtung, die uns auch (wir wir später sehen werden) in den großen süddeutschen Skulpturen des zwölften Jahrhunderts so auffallend ist, erscheint bis zur Karrikatur übertrieben in einem als Ausführung vortrefflichen Relief mit den zwölf Aposteln im Berliner Museum, dessen obere Hälfte unsere Tafel (vgl. S. 16) wiedergiebt. Mit rheinischen Arbeiten, zu denen Westwood dieses Relief zählt, hat es gar keine Verwandtschaft; wohl aber erscheint es wie das befangene Vorbild der Heiligenreliefs am Georgschor zu Bamberg. Auch hier fällt neben der schematischen und starren Haltung, Faltengebung und Figurenbildung und neben der sauberen Durchführung der ähnliche derbe Naturalismus in der Auffassung auf, der den Künstler hier zur Nachbildung häßlicher Judenköpfe, sogar in ihrer nationalen Haar- und Barttracht, bestimmt hat. Nach der Bildung der Buchstaben und der Zusammenziehung derselben möchte dieses Werk wohl erst um die Mitte des elften Jahrhunderts oder noch etwas später zu setzen sein.

Zur Bestimmung und Datierung der rheinischen Elfenbeinarbeiten aus vorgerückterer Zeit, aus dem elften und zwölften Jahrhundert, haben wir durch die ziemlich beträchtliche Zahl solcher Arbeiten, welche noch in den Kirchenschätzen oder Museen der rheinischen Städte erhalten sind, oder die sich mit rheinischen Schmelzarbeiten vereinigt finden, einen völlig ausreichenden Anhalt. Im Gegensatze gegen die älteren rheinischen sowohl als gegen die eben besprochenen süddeutschen Arbeiten und die mannigfachen niedersächsischen Elfenbeinskulpturen haben diese späteren rheinischen Arbeiten einen so einförmigen und gleichmäßigen Charakter, daß man sich versucht fühlen kann, die meisten derselben auf die Hand oder Werkstatt eines und desselben Künstlers zurückzuführen. Auffallend ist bei der Fertigkeit in der Technik der Elfenbeinarbeit und bei der umfangreichen Ausübung derselben, namentlich aber neben der großartigen Entfaltung der Baukunst und der glänzenden Blüte der Kleinkunst in dieser Epoche am Rhein, daß diese Elfenbeinbildwerke nicht über handwerksmäßige Arbeiten von typischer und unwahrer Figurenbildung und Mangel an jeder feineren Empfindung hinauskommen.

Doch werden wir später sehen, daß das Fehlen eines ausgebildeten plastischen Sinnes für die Rheinlande überhaupt bis in das späte Mittelalter charakteristisch ist, während gleichzeitig der malerische Sinn hier so entwickelt ist wie sonst nirgends in Deutschland; Zeugnisse für den letzteren legen schon in dieser Zeit namentlich die Schmelzarbeiten und die Überreste von Fresken in den rheinischen Kirchen ab.

Als charakteristisches, in der Empfindung verhältnismäßig noch am meisten befriedigendes Beispiel dieser Kunst geben wir eine kleine Darstellung der Kreuzigung im Berliner Museum (s. die Tafel zu S. 15). Dieselbe Sammlung besitzt außerdem eine Verkündigung und eine Himmelfahrt, so wie sechs kleine Täfelchen mit den sitzenden Figuren des Erlösers und der Apostel. Im Museum zu Köln sind namentlich drei zusammengehörige größere Reliefs mit der Geburt Christi, der Kreuzigung und den drei Marien am Grabe nennenswert. Etwas besser sind eine Kreuzigung in Sa. Maria in Lyskirchen bei Köln (Taf. 17 bei Westwood; man vgl. auch Taf. 15 ebenda) und namentlich der gleiche Gegenstand im Museum zu Darmstadt; auf beiden sind in den Ecken die Evangelistensymbole angebracht und über dem Kreuz — wie in der eben genannten Berliner Kreuzigung — Sonne und Mond in Halbfiguren, die sich weinend verhüllen. Unter einer Anzahl Arbeiten dieser Art, die das South Kensington Museum besitzt, stammen drei zusammengehörige größere Reliefs, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Himmelfahrt darstellend, wohl noch aus dem Anfange des elften Jahrhunderts (vgl. die Abbildung bei Maskell, S. 63). Die beiden berühmten Reliquiarien in der Form von Kuppelkirchen, im South Kensington Museum und im Welfenschatz zu Wien, so wie zahlreiche kleinere Schmelzarbeiten rheinischer Herkunft enthalten einzelne Figürchen oder kleinere Reliefs in Elfenbein von gleichem Charakter und aus gleicher Zeit.

Auch hier am Rhein, wo in dieser handwerkmäßigen Weise noch am längsten die Kunst der Elfenbeinarbeit geübt wird, erlischt sie doch nahezu vollständig während der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, während wir im übrigen Deutschland kaum noch in das zwölfte Jahrhundert hinein die Ausübung derselben verfolgen können. Erst gegen Ausgang des dreizehnten und in Deutschland namentlich während des vierzehnten Jahrhunderts entfaltet sich dieselbe wieder zu umfangreicherer Thätigkeit; jedoch teilweise für andere, namentlich profane Zwecke und unter wesentlich anderen Bedingungen, welche sie nicht mehr, wie zu Karls des Großen Zeit und in den ersten Jahrhunderten nach demselben, als eigenartige Kunst mit ganz eigener Entwickelung, sondern als einen Zweig der großen Plastik oder des Kunsthandwerks erscheinen läßt.

Zweites Kapitel.

Die Plastik als Schmuck der Kirchenbauten im elften und zwölften Jahrhundert.

Für die Anfänge einer freien, monumentalen Plastik, wie wir sie in den ersten Jahrzehnten des elften Jahrhunderts fast gleichzeitig an verschiedenen Stellen Deutschlands sich entfalten sehen, ist der Umstand bezeichnend, daß diese ersten Denkmäler fast ausnahmslos in Erz ausgeführt sind, und daß dem Erzguß mehr als ein Jahrhundert hindurch die führende Rolle in der Plastik zufällt. Ist doch der Erzguß der höchsten Kunstblüte und den Anfängen der Kunst gemeinsam, da derselbe auf einem der ältesten und unentbehrlichsten Gewerbe beruht und in der Kleinkunst gerade in den frühesten Zeiten zu hoher technischer Vollendung gebracht wurde. So auch in Deutschland schon in vorhistorischer Zeit, aus welcher sich die Technik des Erzgusses wohl auch durch die Stürme der Völkerwanderung hindurch erhalten hatte. Die ersten Erzeugnisse der Erzplastik, die Domthüren in Hildesheim und Augsburg, sind denn in der That, trotz ihres beträchtlichen Umfanges, nach Stil und Ausführung eigentlich noch als ungeschickte und teilweise selbst rohe Erzeugnisse der Kleinkunst zu bezeichnen: eine Anzahl kleiner Reliefs, deren Abhängigkeit von jenen älteren plastischen Werken der Kleinkunst, namentlich von den Goldschmiedearbeiten, unverkennbar ist, sind ohne jeden monumentalen Sinn zusammengesetzt. Die Künstler derselben werden wir daher wahrscheinlich auch unter den Goldschmieden zu suchen haben.

Der Anstoß zu dieser ersten Anwendung der Skulptur als Schmuck der Kirchenbauten ging nicht aus einem inneren Bedürfnis des Volkes hervor, sondern aus der Anregung, welche einige gelehrte Kirchenfürsten in Italien durch den Anblick der Überreste antiker Kunst erhielten; Bernwards Erzsäule in Hildesheim ist dafür der sprechendste Beweis. Freilich von eigentlicher Nachahmung im künstlerischen Sinne oder von irgend einem direkten Einflusse der Antike, wie in den Elfenbeinbildwerken, ist in diesen ersten Bildwerken keine Spur zu bemerken; vielmehr ist ein naiver Naturalismus, der keck an die Aufgaben herantritt, die weit über sein Vermögen hinausgehen, der Grundcharakter in den meisten dieser Arbeiten und macht zugleich ihren hauptsächlichsten Reiz aus.

Die bevorzugte politische Stellung Sachsens gegenüber den übrigen Provinzen des Reichs während des Jahrhunderts, in welchem seine Fürsten auf dem deutschen Kaiserthrone saßen, und die blühende Entwickelung, welche dasselbe während dieser Zeit

nach allen Richtungen nahm, machen es begreiflich, daß gerade hier der erste Schritt zu einer selbständigen Entfaltung der Plastik gethan wird. Dieselbe konnte sich auf solchen Grundlagen bald zu einer umfangreichen, mannigfaltigen Thätigkeit entwickeln, welche in allmählicher Fortbildung die sächsische Schule in der nächsten Epoche zu einer Blüte führt, die zugleich einen der Höhepunkte in der Entwickelung der deutschen Plastik überhaupt bezeichnet. Den Sitz dieser Kunst bilden die Städte in der näheren und weiteren Umgebung des durch seinen eben erschlossenen Bergbau rasch aufblühenden Harzgebirges; vorwiegend die Sitze geistlicher Fürsten, von deren Bildung und Interesse die Anregung zu dieser Kunstentwickelung ausging. Namentlich ist es Bernward, der gelehrte Bischof von Hildesheim († 1023), auf dessen Bestrebungen und eigenhändige Beteiligung die Anfänge einer monumentalen und umfangreichen Erzplastik zurückzuführen sind, durch welche Hildesheim für mehr als ein Jahrhundert der Ausgangspunkt und Mittelpunkt für die Plastik in Sachsen wurde.

Als ein charakteristisches Denkmal für die bewußte Anlehnung an die Antike, wenigstens nach seiner Form und den Motiven, wurde oben die 1022 errichtete Christus- oder Bernwardssäule in Hildesheim genannt; jetzt auf dem Domplatz aufgestellt, ursprünglich aber wahrscheinlich für die Michaelskirche bestimmt. Die Form der Säule und die Anbringung der in einem spiralförmigen Bande sich um dieselbe ziehenden Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben Christi erinnern sofort an die Trajanssäule und lassen nicht daran zweifeln, daß Bernward in derselben ein Nachbild jenes im Mittelalter hochberühmten Kunstwerkes der heiligen Stadt für seinen Bischofssitz schaffen wollte. Früher schloß die Säule mit einem Kapitell ab, auf dem ein kurzes Kreuz stand; die Höhe betrug damit beinahe fünf Meter. Ob dieses Kreuz ursprünglich beabsichtigt war, ist jetzt kaum noch zu entscheiden; der Vergleich mit ähnlichen Säulen in italienischen Kirchen macht es wahrscheinlich, daß dasselbe zur Aufnahme der Osterkerze bestimmt war. Wie an der römischen Säule gehen die einzelnen Darstellungen, ohne deutliche Trennung, ineinander über; und nach dem klassischen Vorbilde ist auch hier die Komposition, wenn man von einer solchen schon sprechen darf, eine gehäufte, der Stil des Reliefs ein mäßiges Hochrelief. Von einem künstlerischen Werth kann allerdings noch gar nicht die Rede sein: die Figuren sind überaus ungeschickt und roh, ganz kurz und steif, ohne Ausdruck und ohne Empfindung, Guß und Ziselierung noch sehr mangelhaft. Diese Arbeit, welche den allerdings wesentlich früheren Elfenbeinreliefs am Reliquienkasten König Heinrichs und an den beiden Reliefs in Essen nahe verwandt ist, stand in ihrer Art übrigens nicht allein in Sachsen. Wenigstens haben wir wohl als einen Überrest der gleichen Zeit das merkwürdige kolossale und äußerst plumpe Kruzifix aus Holz im Dom zu Braunschweig anzusehen; laut Inschrift von einem Meister *Imervard*. Christus ist hier noch lebend und in langem Rock dargestellt, mit ältlichen, abschreckenden Zügen, langem gespaltenem Bart; die Füße nebeneinander gestellt.

Wie wenig man in diesen kindlichen Anfängen von Stil oder von ausgesprochenem Schulcharakter zu sprechen berechtigt ist, beweisen die bereits einige Jahre vor der Bernwardssäule 1015 vollendeten ehernen Thüren im Dom zu Hildesheim, welche auf den beiden Flügeln, in je acht Reliefs, die Schöpfungsgeschichte und die Geschichte Christi enthalten. Der Charakter dieser Darstellungen ist in wesentlichen Beziehungen

von den Reliefs an der Bernwardssäule verschieden. Statt der Häufung von Figuren dort enthält hier jede Darstellung auf verhältnismäßig weitem Raum nur einige wenige Figuren; statt eines gleichmäßigen Hochreliefs springen hier die Figuren mit Oberkörper und Kopf fast frei hervor, während der Unterkörper flach gehalten ist; statt der ruhigen, steifen Gestalten an der Säule ist hier eine lebhafte Bewegung wenigstens gewollt. Freilich läßt das mangelhafte Können manche Bewegung als Karikatur erscheinen, wie auch die Gestalten in den Typen und Verhältnissen oft geradezu häßlich und verzerrt genannt werden müssen. Aber in dem naiven Naturalismus, der seine Empfindung bündig, treffend und unumwunden, wenn auch derb zum Ausdruck bringt, liegt eine ursprüngliche Kraft, die unmittelbar zum Beschauer spricht. Diese steigert sich in der Bewegung gelegentlich zu einer Größe und Gewalt,



Kain und Abel. Relief an der ehernen Thür im Dom zu Hildesheim.

die gerade in den rohen Formen und den leeren Kompositionen mit doppelter Stärke wirkt. Auch wenn uns diese Bildwerke außer allem Zusammenhange entgegenträten, würden wir sofort darin die kräftigen Keime einer entstehenden Kunst, nicht die dürren Blätter einer absterbenden erkennen. Die beistehenden Abbildungen der Reliefs mit dem Sündenfall und der Ermordung Abels überheben mich einer näheren Beschreibung.

Für größere Darstellungen der menschlichen Gestalt reichte freilich diese Kunst noch nicht aus; das beweisen die in Stuck ausgeführten rohen Figuren mit Spruchbändern über den Säulen im nördlichen Seitenschiff der Michaelskirche, die in der Behandlung des Reliefs den Thüren nahe verwandt sind, aber sich in ihrer starren Ruhe in unvorteilhaftester Weise von der ausdrucksvollen Bewegung in jenen Arbeiten unterscheiden. Deshalb ist es kaum möglich, ihre Entstehung, wie gewöhnlich

angenommen wird, erst in die Zeit der Restauration der Kirche, also nach 1064 zu setzen. Etwas besser sind schon die vier knieenden männlichen Gestalten unter dem sogenannten Krodoaltar in Goslar (in der noch erhaltenen Vorhalle des abgebrochenen Doms), die jedoch wohl schon einer etwas vorgerückten Zeit des elften Jahrhunderts angehören. Dieser aus einzelnen Erztafeln zusammengefügte Altar, in dessen Platten zahlreiche Löcher, offenbar zur Aufnahme von Edelsteinen oder Glasflüssen, angebracht sind, ist noch ganz im Charakter der kleinen kirchlichen Geräte gedacht und behandelt; er hat uns deshalb hier ebensowenig zu beschäftigen, wie die in ihren Verhältnissen sowohl als in dem ornamentalen Schmuck meist ganz vortrefflichen Leuchter verschiedener Art in Hildesheim, Essen, Kremsmünster, Aachen u. s. w. Nur sei hier wiederholt darauf aufmerksam gemacht, wie sehr das kirchliche Kunst-



Der Sündenfall. Relief an der ehernen Thür im Dom zu Hildesheim.

gewerbe in dieser Epoche der freien Plastik überlegen ist, und wie Stil und Technik der letzteren von der Blüte des Gewerbes, insbesondere der Goldschmiedekunst und des Erzgusses, beeinflußt und bedingt waren.

Den Reliefs der Hildesheimer Domthür stehen die Darstellungen an der Bronzethür von S. Zeno in Verona vielleicht am nächsten. Da sie von allen gleichzeitigen Arbeiten in Italien grundverschieden sind und nach der Tradition von Herzögen von Kleve gestiftet wurden, so gehen wir wohl nicht fehl, wenn wir diese Bronzereliefs für deutsche Arbeiten des elften Jahrhunderts erklären. Ob sie freilich gerade aus einer sächsischen Werkstatt stammen, oder ob sie, worauf die Herkunft der Stifter führen würde, am Niederrhein getrieben sind, ist nach den wenigen aus dieser Zeit erhaltenen Bildwerken kaum zu entscheiden. Mit den Hildesheimer Reliefs haben sie eine fast barbarische Derbheit und kindliche Naivetät und Rücksichtslosigkeit in Auffassung und Formengebung gemein; in den Kompositionen sind sie reicher,

aber noch formloser; und in Ausdruck und Bewegung fehlt ihnen die naive Großartigkeit des Hildesheimer Künstlers.

Neben der Hildesheimer Pforte pflegen als gleichzeitiges Erstlingswerk deutscher Erzplastik die Thüren des Doms zu Augsburg genannt zu werden. Ein urkundlicher Anhalt für ihre Datierung ist jedoch, meines Wissens, nicht vorhanden*); nach dem Stil der Arbeit scheinen mir dieselben aber bereits aus einer wesentlich verschiedenen, weniger naiven Auffassung hervorgegangen zu sein wie jene ersten naturalistischen Werke der sächsischen Schule. Namentlich läßt sich in der Zierlichkeit der Arbeit, dem flachen Relief, der einfachen Gewandung und zum Teil selbst in der Auffassung der Darstellungen der Einfluß byzantinischer Kunstwerke, wie ich glaube, nicht verkennen; wie auch Auffassung und Behandlungsweise auf einen unter byzantinischen Einflüssen stehenden Goldschmied hinweisen.





Reliefs von den Erzthüren des Doms zu Augsburg.

Die Thür, jetzt an der Südseite der Kirche angebracht, ist nicht in Flügeln gegossen wie die Hildesheimer Thür, sondern besteht aus einer Reihe von Tafeln, deren jetzige unsymmetrische Anordnung bei mehrfacher Wiederkehr derselben Darstellungen darauf schließen läßt, daß ursprünglich zwei solcher Thüren vorhanden waren, aus deren einzelnen Tafeln man später gelegentlich einer Reparatur in ungeschickter Zusammenstellung eine einzige Thüre gemacht hat. Jede Tafel enthält eine Darstellung mit einer oder einigen wenigen Figuren, die in ganz flachem Relief gehalten sind. Auch sonst zeigen sie sich in jeder Beziehung von den Reliefs der Hildes-

*) Auf welche Quelle Kuglers Angabe zurückgeht, die Thüren seien im Jahre 1047 angefertigt, ist mir nicht bekannt. Sighart („Gesch. d. bild. K. in Bayern") setzt die Entstehung nur ganz allgemein „nach allen Anzeichen in die ersten Dezennien des elften Jahrhunderts".

heimer Thüren verschieden. Freilich fehlt diesen Darstellungen jener beinahe großartig energische Zug in Ausdruck und Bewegung; dafür haben sie vor denselben aber, abgesehen von dem glücklichen Reliefstil, richtigere Verhältnisse, Anmut und ein gewisses Verständnis in der Zeichnung, selbst schon der Extremitäten, voraus. Und wie hier die Roheit und Flüchtigkeit jener naiven sächsischen Bildwerke vermieden ist, hat der Künstler anderseits keineswegs die starre Einförmigkeit und Geistlosigkeit der geringeren byzantinischen Arbeiten, wie sie meist nach Deutschland kamen, nachgeahmt.

Der Inhalt dieser Darstellungen ist bisher noch nicht genügend erklärt. Einige sind sofort verständlich: die Erschaffung Adams und der Eva, das Paradies (ein Baum mit einer Schlange), Simsons Sieg über die Philister und sein Kampf mit dem Löwen. Daneben finden wir Tafeln mit einem Löwen, eine andere mit einem Kentaur, welcher auf den Löwen der benachbarten Tafel schießt, eine Frau, welche Hühner füttert, eine Frau mit einer Schlange u. s. f. Ob und wie dieselben sich aus der Symbolik der Zeit erklären und mit den biblischen Motiven zusammenreimen lassen, dies zu erörtern, ist nicht unsere Aufgabe.

Nicht viel später werden wir die Überreste des plastischen Schmuckes der Vorhalle zu St. Emmeram in Regensburg anzusetzen haben: die Reliefsigur Christi und die Heiligen Emmeran und Dionysius; am Schemel Christi das medaillenartig behandelte Bildnis des Stifters, Abt Reginward, aus Holz geschnitzt und bemalt. Diese Bildwerke werden also entstanden sein, während Reginward dem Kloster vorstand (1049—1064). Statt der Anmut und Zierlichkeit, statt der freien Bewegung in den Figuren an der Augsburger Pforte finden wir hier Gebundenheit und Starrheit, die man mit Unrecht als Kennzeichen der byzantinischen Kunst zu bezeichnen und daher auf den Einfluß derselben zurückzuführen pflegt. Denselben Charakter haben eine Reihe kolossaler Holzkruzifixe, welche jetzt im Nationalmuseum zu München und im Germanischen Museum zu Nürnberg aufgestellt sind (aus Regensburg, Würzburg, Bamberg u. s. w. stammend).

Gegen den Ausgang des elften Jahrhunderts sehen wir die Plastik auch in Norddeutschland, durch die allmähliche Erkenntnis der größeren Richtigkeit und Vollendung der byzantinischen Bildwerke, die zahlreich namentlich unter den späteren sächsischen Kaisern ins Land gekommen waren, ihren ungebundenen rohen Naturalismus aufgeben. Der Einfluß der fremden und ganz fremdartigen Kunst, die man mehr in ihrer Ausartung und in handwerksmäßigen Dutzendarbeiten kennen lernte, macht sich zuerst nicht in vorteilhaftester Weise geltend: an Stelle der frischen, unmittelbaren Auffassung tritt die Nachahmung der fremden Kunst, die gebundene, typische Erscheinung; die Unarten, der Manierismus ihrer schlechten Arbeiten werden nachgeahmt, ohne daß die Vollendung der Arbeit, die Richtigkeit der Verhältnisse erreicht werden. Auch dürfen wir wohl annehmen, daß dieser Einfluß in der großen Plastik wesentlich ein indirekter ist, vermittelt und vorbereitet durch die derselben in der Entwickelung vorausgeeilten Kleinkünste; denn nur Werke der letzteren kamen aus Byzanz nach Deutschland und dienten hier den Goldschmieden und Elfenbeinschnitzern zum unmittelbaren Vorbild. Aber durch die Nachahmung und Übung gewöhnt sich das Auge des nordischen Künstlers allmählich an die Gesetzmäßigkeit, gewöhnt sich seine Hand an



Bronzene Grabplatte des Erzbischofs Giseler; im Chorumgang des Doms zu Magdeburg.

gleichmäßige fleißige Durchbildung; und mit der Beherrschung der Mittel kommt auch die Empfindung, der alte Sinn für Beobachtung der Natur wieder und weiß sich in künstlerischer Weise Ausdruck zu verschaffen. Diese Übergangszeit, in welcher byzantinische Einflüsse wenigstens mitbestimmend sind, erstreckt sich in Deutschland, soweit wir nach den teilweise sehr vereinzelten und häufig schwer datierbaren Überresten beurteilen können, etwa vom letzten Viertel des elften Jahrhunderts bis in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts, in einzelnen Gegenden sogar bis um 1200 und selbst noch weiter hinaus.

Auch für diese Periode bietet uns Sachsen die meisten und interessantesten Denkmäler. Wenn unter denselben Grabplatten am häufigsten sind, so ist dies ein Zeichen für das gesteigerte Selbstbewußtsein des Einzelnen. Freilich daß irgend eine derselben schon höhere Ansprüche auf Porträtähnlichkeit befriedigte, ist bei der eben geschilderten Richtung der Kunst nicht zu erwarten. Am bekanntesten ist die Bronzeplatte auf dem Grabe König Rudolfs von Schwaben († 1080) im Dom zu Merseburg, welche demselben wahrscheinlich gleich nach seinem Tode gesetzt wurde. Sie ist in flachem Relief gehalten; der Kopf etwas stärker herausspringend. Die Figur, die nur etwa in zwei Drittel Lebensgröße wiedergegeben ist, erscheint ganz von vorn gesehen, starr und leblos; die Gewandung in regelmäßigen einförmigen Falten zeigt die sorgfältigste Durchführung der zierlichen und

reichen Ornamente; das längliche Gesicht mit wohlgepflegtem Bart, die starren großen Augen, selbst Zepter und Reichsapfel in den Händen sind in ihrer zierlichen Dekoration von gleich sorgfältiger Durchführung wie die Gewandung. Die karikierte Ausartung dieser Richtung zeigt in derselben Kirche das wohl nur wenig jüngere steinerne Taufbecken: die vier Paradiesesflüsse, unter den Gestalten von nackten hockenden Männern dargestellt, tragen das runde tonnenartige Gefäß, an welchem in Relief die kleinen Figuren der Propheten dargestellt sind, die auf ihren Schultern die Apostel tragen; Bildungen von einer Erstarrung der Formen wie in der verkommensten chinesischen Kunst.

Der Grabfigur König Rudolfs steht die des Erzbischofs Giseler († 1004) im Dom zu Magdeburg ganz nahe; doch ist sie einfacher gehalten, die Falten und Verzierungen des Gewandes sind mehr angedeutet als ausgeführt. Danach glaube ich sie erst um die Wende des Jahrhunderts, keinesfalls aber in die Zeit unmittelbar nach dem Tode des Kirchenfürsten setzen zu dürfen. Den Fortschritt der sächsischen Kunst während des zwölften Jahrhunderts zeigt eine zweite, wohl bald nach der Mitte des Jahrhunderts entstandene bronzene Grabplatte ebenda, die des Erzbischofs Friedrich I. († 1152). Die zierlich gelegten Falten des langen Gewandes weisen schon einzelne feine und selbst naturalistische Züge auf; die schlanke Figur hat gute Verhältnisse; der Kopf ist noch typisch, aber zeigt bereits Verständnis der



Bronzene Grabplatte des Erzbischofs Friedrich I.; im Chorumgang des Doms zu Magdeburg.

Formen, namentlich im Munde; die Ausführung ist vorzüglich. Die Figur ist in gleichmäßig durchgeführtem mäßigem Hochrelief gehalten.

Die Entwickelung der sächsischen Plastik innerhalb nahezu zwei Jahrhunderten können wir am deutlichsten verfolgen an einer ganzen Reihe solcher in Stein ausgeführter Grabplatten in der Stiftskirche zu Quedlinburg.*) Sieben Grabsteine der Äbtissinnen des kaiserlichen Klosters sind jetzt in der Mitte des Hauptschiffes aufgestellt; zwei darunter bis zur Unkenntlichkeit zerstört. Die Grabsteine von Adelheid I. († 1044), Beatrix († 1062) und Adelheid II. († 1095), aus der zweiten Hälfte des elften und vom Anfange des zwölften Jahrhunderts, zeigen die steife Haltung, die starre Faltengebung (mit der eigentümlich häßlichen Betonung von Knie und Bauch), die übertrieben schlanken Verhältnisse, in denen sich die unverstandene Nachahmung byzantinischer Vorbilder verrät. In dem Grabstein der Äbtissin Agnes († 1203), der etwa ein Jahrhundert später entstanden ist als jene, ist von dieser Starrheit noch eine gewisse schüchterne Befangenheit geblieben, welche den Reiz des Kunstwerkes fast noch steigert: die Gestalt liegt wie im Schlummer auf ihrem Grabe, vornehme Ruhe in den edlen Zügen, das Gewand in lange schöne Parallelfalten gelegt. Der jüngste dieser Grabsteine, der der Äbtissin Gertrud († 1262), handwerksmäßig in der Ausführung, verrät trotzdem in Bewegung und individueller Bildung die feine naturalistische Bildung der Blütezeit der sächsischen Plastik in den letzten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts.

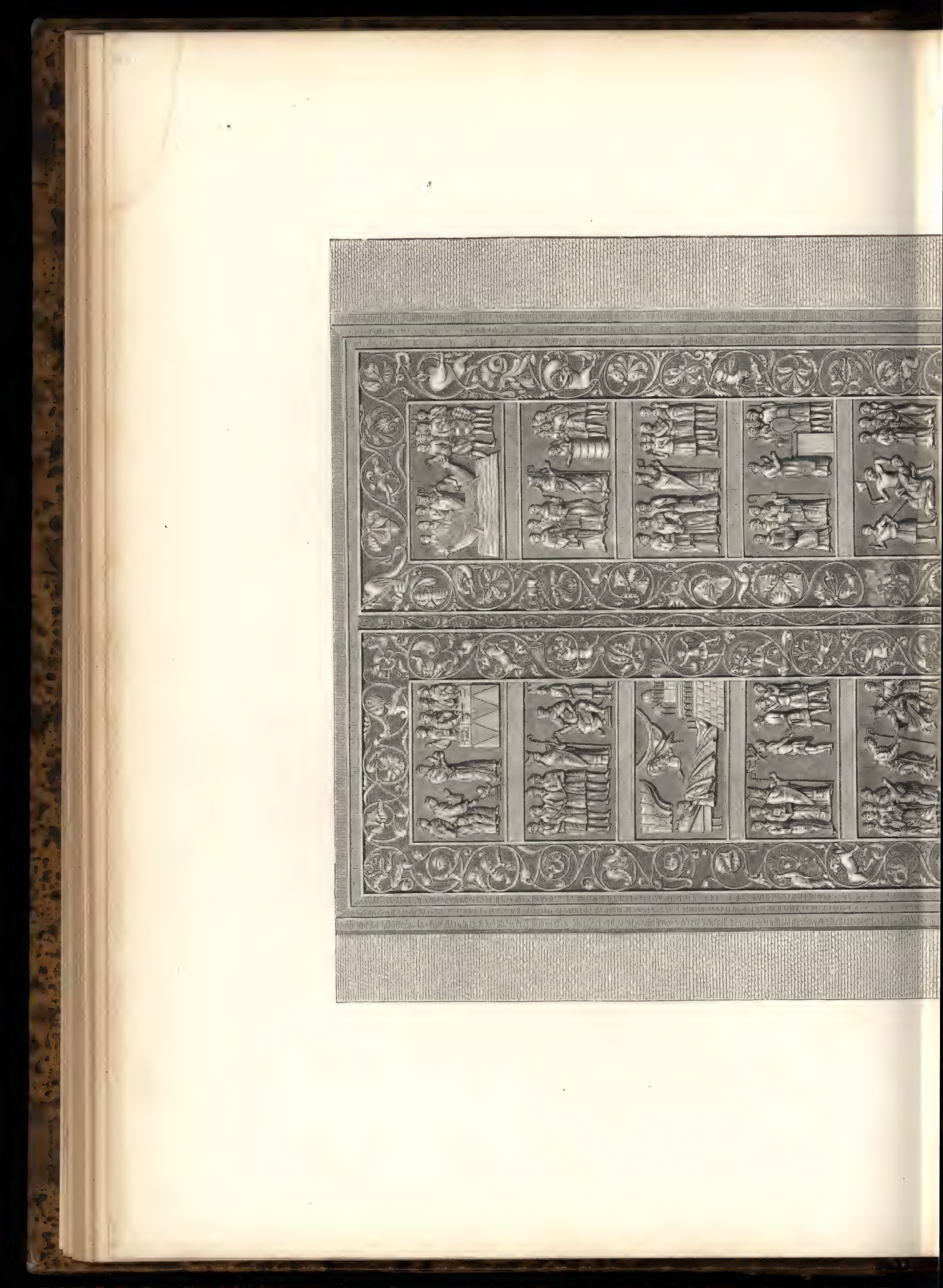
In dem benachbarten Kloster-Heiningen sind jetzt an einem Pfeilergesims im Schiff der Kirche die in Stuck ausgeführten Grabsteine der beiden Stifterinnen Hildewit und Walburgis angebracht, welche dem der Äbtissin Agnes in Quedlinburg am meisten verwandt sind, jedoch bereits bei reicherer und bewegterer Gewandung und stärker ausgesprochenem Streben nach individueller Wiedergabe der Persönlichkeit; gleichfalls anscheinend Arbeiten vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.**) Doch mit solchen Arbeiten greifen wir schon über den Zeitraum hinaus, den wir hier zunächst zu betrachten haben.

Der Übergangsepoche im zwölften Jahrhundert gehören auch eine Reihe vereinzelter Steinskulpturen außen und im Innern verschiedener sächsischer Kirchen an. So die Figuren der Vorhalle des alten Doms von Goslar: ein deutscher Kaiser mit seiner Gemahlin (Konrad II., wie man annimmt), drei Heilige und Maria, sämtlich auffallend kurze, aus Stuck gearbeitete Figuren, von schlechter und starrer Faltengebung; flüchtige und fast rohe Dekorationsarbeiten um die Mitte des zwölften Jahrhunderts. Die Statuen an den Säulen des Chors im Magdeburger Dom sind diesen Gestalten etwa gleichwertig, obschon sie mit Wahrscheinlichkeit noch einer späteren Zeit, wohl erst dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, zugewiesen werden müssen. Interessanter, wenigstens dem Inhalt nach, sind die zahlreichen, ihrem Kunstwerte nach sehr unter dem Niveau ihrer Zeit stehenden ganz kleinen Reliefs, welche ringsum im Chor über den Bögen eingemauert sind. Diesen wesentlich überlegen sind die teilweise wohl um ein Jahrhundert älteren kleinen

*) Abgebildet in W. Hase u. Fr. Quast „Die Gräber in der Schloßkirche zu Quedlinburg."

**) Abgebildet in den „Mittelalterlichen Baudenkmälern Niedersachsens" S. 249.







Die Erzreliefs am Portal des Doms zu Gnesen; Darstellungen aus dem Leben des heiligen Adalbert.



Reliefs an der eigentümlichen Heiligengrabkapelle in der Stiftskirche zu Gernrode, einem würfelförmigen Steinkasten, dessen Form und Dekoration den Elfenbeinkästchen entlehnt ist; leider ist dieselbe durch Umbauten in verschiedenen Zeiten verstümmelt worden. Die anziehendsten unter den in Stuck hergestellten kleinen Figuren, welche den Schmuck dieses Gehäuses bilden, sind zwei zwischen Säulen gestellte zierliche Einzelfiguren in andächtiger Stellung; bereits vom Ausgange des zwölften Jahrhunderts. Als Arbeiten ohne Bedeutung oder Kunstwert seien die Reliefs in den Thürbogen der Kirchen zu Ilsenburg, Bennigsen, Gehrden, Bierbergen (von einem Meister *Lambertus*, schon gegen 1200) u. s. w., hier nur einfach aufgezählt.*)

In die letzte Zeit dieser Periode und nicht schon in den Anfang derselben oder gar gleichzeitig mit den alten Hildesheimer Gußarbeiten ist auch die Entstehung der eigentümlichen als Kandelaberfuß dienenden Bronzefigur eines Betenden im Dom zu Erfurt zu setzen; eine sehr sorgfältige aber noch starre, typische Gestalt. Die in der Inschrift genannten Namen Wolframus und Hiltiburc werden wir wohl eher auf die zwei Stifter als auf die Künstler zu beziehen haben. Eines der hervorragendsten Gußwerke dieser Zeit ist der Bronzelöwe, welchen Heinrich der Löwe 1166 vor seiner Burg Dankwarderode in Braunschweig aufstellen ließ. Für seine Bestimmung als Wahrzeichen des Fürsten erscheint die heraldische Auffassung von glücklichster Wirkung, und mit derselben verbindet sich der lebendige Natursinn und die vorzügliche Bronzetechnik der sächsischen Schule.

Der Ruf der deutschen, insbesondere der sächsischen Gießhütten wird uns durch gleichzeitige englische und französische Schriftquellen bezeugt; aber auch unter den Denkmälern im Auslande legen noch jetzt (abgesehen von den bereits oben besprochenen Bronzethüren in S. Zeno zu Verona aus der vorigen Periode) zwei umfangreiche Arbeiten in slawischen Ländern Zeugnis dafür ab, die Bronzethüren in Nowgorod und Gnesen. Daß dieselben in Niedersachsen ausgeführt wurden, ist zwar nicht urkundlich bezeugt, hat aber alle Wahrscheinlichkeit für sich. Insbesondere spricht der Umstand, daß an der Thür zu Nowgorod, an welcher sich ein gewisser Riquinus als Verfertiger nennt, der Erzbischof Wichman von Magdeburg als einer der Stifter der Thür genannt wird, wohl mit Recht dafür, daß dieselbe auch in Magdeburg angefertigt wurde. Ist uns doch auch von ähnlichen Bronzebildwerken slawischen Ursprungs in dieser Zeit überall nichts bekannt. Freilich, wollten wir aus dem Stil der Arbeit allein auf Zeit und Ort der Herstellung schließen, so würden wir nur ganz unbestimmte Vermutungen aufstellen können. Sowohl die sogenannte Korßunsche Thür der Sophienkirche zu Nowgorod, aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts, als die wohl noch etwas später entstandene Gnesener Domthür sind von flüchtiger, fast roher Arbeit, ohne jeden feineren Sinn für Gruppierung, Bewegung und Ausdruck, ohne Verständnis für Verhältnisse oder Gewandung. Die einzelnen kleinen Tafeln, in ziemlich flachem Relief gehalten, entsprechen geringen Elfenbeinarbeiten der Verfallszeit.

*) Abbildungen und nähere Beschreibungen in Mithoffs „Kunstdenkmäler und Altertümer im Hannoverschen" I, III ꝛc.

Im westlichen Sachsen, in Westfalen, wo aus dem elften Jahrhundert noch jedes Zeugnis einer plastischen Thätigkeit in erhaltenen Denkmälern fehlt, läßt sich eine solche im zwölften Jahrhundert in nicht unbeträchtlichem Umfange nachweisen. Obgleich abhängig von der älteren und blühenden Kunst der Harzstädte, namentlich wohl von Hildesheim, zeigt diese westfälische Plastik sich noch befangen und in der Anwendung einseitig; fast alle erhaltenen Bildwerke dieser Zeit in Westfalen sind nämlich Reliefs an Taufsteinen oder Portalskulpturen; letztere vorwiegend einfache Reliefs als Füllungen des Thürbogens. So findet sich über der nördlichen Thür des Doms zu Soest das Brustbild Christi zwischen den Symbolen der Evangelisten; an der Kirche zu Erwitte eine ähnliche Darstellung, so wie der Erzengel Michael; ein Christus in der Glorie im nördlichen Portal der Kirche zu Balve; eine Anbetung der Könige am Portal der Pfarrkirche zu Beckum. Interessanter durch die Darstellung und die Art der Anbringung, wenn auch in der Arbeit noch steifer und roher, sind die Reliefplatten von Engeln an den beiden Ecksäulen der eben genannten Kirche zu Erwitte, in denen die Jakobsleiter dargestellt sein soll. — An den Taufsteinen sind entweder die Apostel, meist ganz kleine Gestalten ohne Ausdruck und Proportionen, angebracht: so in Boke, Elsen und, am vorteilhaftesten, in Beckum; oder Darstellungen aus dem Leben Christi: wie in Aplerbeck, Bochum und Freckenhorst, letztere Arbeit inschriftlich von 1129. Das einzige plastische Gußwerk, das Taufbecken des Meisters *Gerhard* im Dom zu Osnabrück, schon aus vorgerückterer Zeit des zwölften Jahrhunderts, ist in seinen kleinlichen Reliefs und puppenhaften Figuren diesen Steinskulpturen kaum überlegen.*)

Weitaus das bedeutendste und wahrscheinlich auch das älteste plastische Denkmal Westfalens ist aber das merkwürdige (vielfach abgebildete) große Relief der Kreuzabnahme an den Externsteinen bei Horn. Die Jahreszahl 1115, welche sich im Innern der Felsenkapelle findet, an deren Außenseite das Relief in den Felsen eingehauen ist, werden wir mit Recht auch auf den Zeitpunkt der Entstehung dieses Bildwerks beziehen dürfen. Wenn auch aus den schmalen Parallelfalten, aus der schlanken Bildung einzelner Figuren, so wie aus der Anordnung der Einfluß byzantinischer oder byzantinisierender Elfenbeinskulpturen sich nicht verleugnet, so spricht doch eine ganz eigenartig empfundene Größe aus dieser klaren Komposition und ergreifender Ernst aus den kräftigen Gestalten.

In den Rheinlanden steht die dürftige Entfaltung der Plastik im auffallenden Gegensatze gegen die blühende Entwickelung der Architektur wie der Malerei und Kleinkunst, von denen uns zahlreiche glänzende Beispiele erhalten sind. Schon die Zahl der plastischen Denkmäler ist eine verhältnismäßig geringe; an den Plätzen, an denen sie angebracht sind, tragen sie meist nur wenig zur Hebung der architektonischen

*) Ungenügend abgebildet von „Mithoff, Kunstdenkmäler und Altertümer im Hannoverschen" VI, Taf. 3.



Relief der Kreuzabnahme an den Externsteinen bei Horn.



Formen bei; dabei sind die Figuren durchweg von starrem, typischem Gepräge, schlechten Verhältnissen und meist auch von roher Ausführung. Dieser geringe künstlerische Wert läßt die erhaltenen Arbeiten meist wesentlich älter erscheinen, als sie nach ihrer gelegentlichen Datierung und nach ihrer architektonischen Einrahmung in Wahrheit sind. Selbst Deutschlands blühendste Städte dieser Zeit, wie Aachen, Trier und Köln, und mehr noch die Städte am Mittelrhein, Mainz, Speier und Worms, machen hier keine Ausnahme.

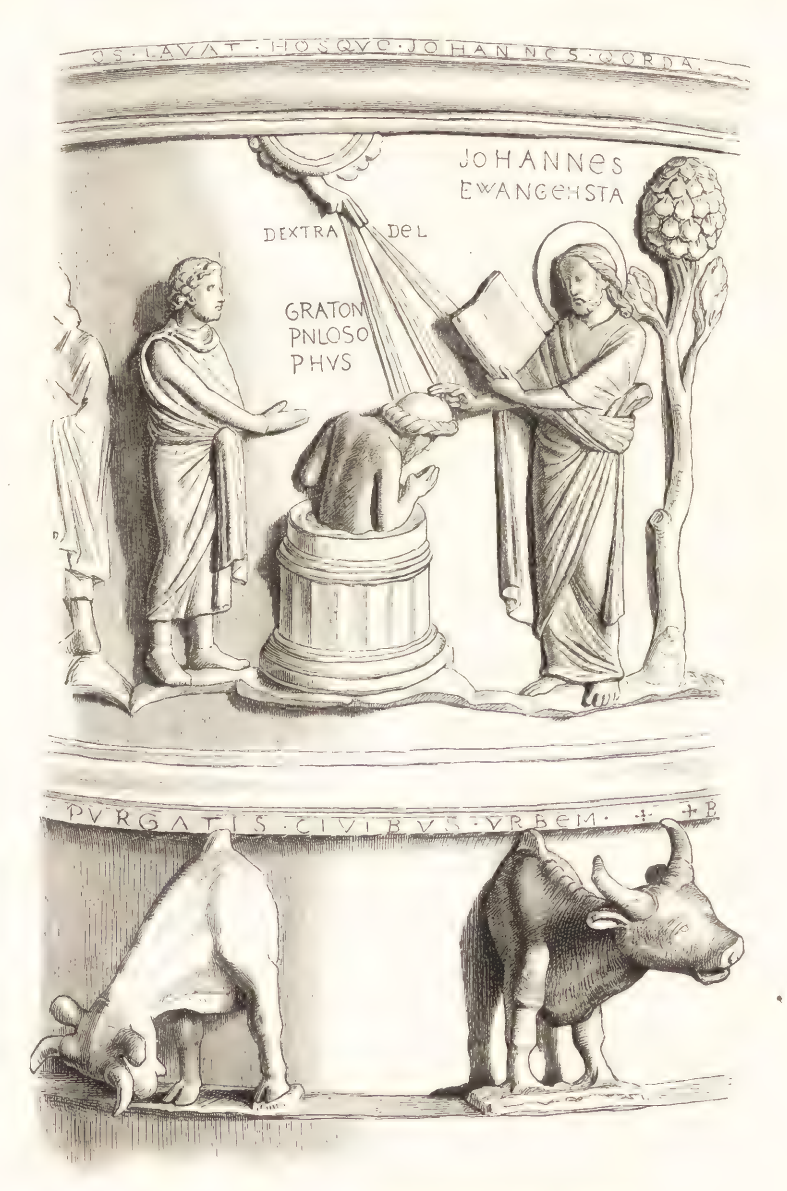
Schon die beiden ältesten Werke, die Bronzethüren Karls d. Gr. im Münster zu Aachen und die des Mainzer Doms, vom Erzbischof Willigis ums Jahr 1000 errichtet, beweisen in gewisser Weise durch das Fehlen jedes plastischen Schmucks das geringe Vermögen wie den Mangel eines ausgesprochenen plastischen Sinnes in den Rheinlanden. Als das älteste umfangreichere Denkmal pflegt wohl mit Recht die Thür von S. Maria auf dem Kapitol zu Köln genannt zu werden, welche in Eichenholz geschnitzte Hochreliefs mit Darstellungen aus dem Leben Christi enthält. In regelmäßiger Folge und in zierlicher, mannigfaltiger Einrahmung wechseln auf beiden Flügeln je drei größere Felder mit zehn kleineren. Den Stil dieser Reliefs bezeichnet Kugler als den „traurig barbarisierten byzantinischen Stil der Zeit vor 1100; rohe kurze Embryonen mit dicken Köpfen und kolossalen Extremitäten; die Gewänder als rohe, enge Kittel mit wenigen byzantinischen Falten, das Detail nur eben angedeutet." Nach dem Vergleich mit ähnlichen rheinischen Bildwerken, die wir gleich kennen lernen werden, und nach den entwickelten Formen des Ornamentes auf den Rahmen dürfen wir, wie ich glaube, auch diese Arbeit (welche übrigens kaum irgend welchen Einfluß byzantinischer Bildwerke verrät) erst in den Anfang des zwölften Jahrhunderts setzen. Gleichzeitig mögen die rohen Reliefdarstellungen entstanden sein, welche das Portal am katholischen Pfarrhof in Remagen einrahmen, phantastische Tier- und Menschenbildungen ohne jedes künstlerische Interesse. Weitere Überreste aus dem zwölften Jahrhundert haben das Museum zu Trier (die halblebensgroßen steifen Steinfiguren Christi und eines Heiligen) so wie das Museum zu Köln (die Figuren Christi und mehrerer Heiligen) aufzuweisen. Auch der Grabstein der Plectrudis in S. Maria auf dem Kapitol gehört dieser Zeit an, zeigt aber in den schlanken Verhältnissen und der reicheren, wenn auch schematisch starren Faltengebung eine vorteilhafte Abweichung von den untersetzten plumpen Formen der meisten anderen rheinischen Bildwerke dieser Zeit, die hier kurz aufgezählt sein mögen, da ihr geringer Kunstwert eine Beschreibung überflüssig macht. In Werden ein langes Relief mit 14 kleinen Heiligenfiguren, in Bogenstellungen thronend, so wie zwei Reliefs mit Geistlichen; in Brauweiler das Relief der thronenden Madonna zwischen vier männlichen Heiligen (wieder ausnahmsweise schlank in den Formen), die puppenhaften Relieffiguren am Westportal und zwei sitzende Propheten über den beiden Thüren; im Dom zu Trier die schwerfälligen stehenden Apostel im Relief am nördlichen Seitenschiff, wohl schon vom Anfange des zwölften Jahrhunderts, dem auch das Relief des zwischen Petrus und Maria thronenden Christus in dem vermauerten Südportal des Doms zu Trier angehört. Die wirkungsvollste aller rheinischen Skulpturen dieser Zeit ist wohl das kolossale Relief über dem Neuthor zu Trier, welches Christus zwischen den (kleineren) Figuren von Petrus und Eucharius darstellt,

die Arme fast wagerecht ausgestreckt; von starrer aber feierlicher Ruhe und beinahe großer Wirkung.

Die dürftigen plastischen Überreste an mittelrheinischen Kirchen tragen im wesentlichen den gleichen Charakter. Im Dom zu Worms sieht man im Innern ein paar Reliefs, welche wenigstens ein gewisses gegenständliches Interesse für sich haben: Daniel in der Löwengrube und die heilige Juliana mit dem Teufel, die aber in der Ausführung ganz außerordentlich schwach sind. Dasselbe gilt von dem Relief im Tympanon über der Nordthüre des Doms zu Mainz, Christus in der Mandorla darstellend, welche von zwei Engeln gehalten wird; frühestens vom Ende des zwölften Jahrhunderts.

Daß die wenigen erhaltenen Bildwerke in dem benachbarten Lothringen den gleichen rohen Charakter tragen, wie die rheinische Skulptur (so namentlich die Reliefs am Taufstein in der Schloßkirche zu Pont-à-Mousson vom Ende des elften Jahrhunderts), ist weniger auffallend, als daß in den Niederlanden, und zwar gerade in der nächsten Nachbarschaft von Aachen, eines der edelsten Werke romanischer Plastik, das bronzene Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich, entstehen konnte, um so mehr als dasselbe mit Sicherheit in den Anfang des zwölften Jahrhunderts versetzt werden kann. Dasselbe wurde nämlich um das Jahr 1112 auf Bestellung des Abtes Helinus durch *Lambert Patras* von Dinant für das Kloster Orval gegossen. Was von gleichzeitigen Steinbildwerken in den Niederlanden erhalten ist, wie das Relief des thronenden Christus zwischen Maria und Johannes über der Thür der Mauruskirche zu Huy, die Reliefs des Taufbeckens und die Portalreliefs der Kirche zu Dinant u. a. m., zeigt meist noch den ähnlich befangenen Stil und die ungeschickte Formengebung wie die rheinischen Bildwerke, aber bereits eine entschieden dekorativere Anordnung und feinere Belebung. Bedeutender und ein wirklich hervorragendes Stück dieser Zeit ist dagegen die sogenannte Madonna des Abtes Rupert im Museum zu Lüttich, ein bemaltes Steinrelief des elften Jahrhunderts von großer Formenschönheit und köstlicher Empfindung. Noch unmittelbarer vorbereitet erscheint das Taufbecken in einigen Goldschmiedearbeiten, welche etwa um das Jahr 1100 entstanden sind; das Hauptwerk darunter ist der große Reliquienschrein des heiligen Hadelin in Visé, mit Reliefs von großer Einfachheit und zugleich Lebendigkeit der Darstellung. Aber den klassisch edlen Stil der Reliefs jenes Taufbeckens können wir uns aus diesem Bilderwerk doch nicht ganz erklären. Das runde schlichte Becken ruht auf zwölf Stieren, in denen man eine Anspielung auf die zwölf Apostel erblickt. Die Reliefs laufen ohne Einrahmung oder sonstige Unterbrechung um das Becken und enthalten fünf biblische Darstellungen mit Bezug auf die Taufe: die Predigt Johannis des Täufers, die Taufe der Zöllner und die Taufe Christi, Petrus tauft den Hauptmann Cornelius und die Taufe des Philosophen Kraton durch den Evangelisten Johannes. Jede Szene ist eine glücklich in sich abgeschlossene Komposition von wenigen Figuren; die Verhältnisse der Gestalten sind richtig getroffen, Bewegung und Ausdruck derselben sind lebendig und doch maßvoll. Wie dasselbe Motiv mit großem Geschick in verschiedenster Weise variiert ist, so sind auch Bewegung, Ausdruck und Gewandung von großer Mannigfaltigkeit, dabei aber ungesucht und von einem Geschmack und selbst Adel

in den Linien, die schon an die vornehmen Kompositionen eines Andrea Pisano gemahnen. Die feine Naturbeobachtung des Künstlers kommt namentlich auch bei den



Bronzenes Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich.

trefflich bewegten Stieren zur Geltung. In der deutschen Kunst dieser Zeit steht dieses Bildwerk in ähnlicher Weise unvermittelt und schwer erklärbar da, wie jene kleine Zahl künstlerisch ebenso vollendeter Elfenbeinbildwerke vom Anfange des elften Jahrhunderts.

Diesem Aufschwung und der Ausdehnung der plastischen Thätigkeit fast im ganzen Norden von Deutschland steht in Süddeutschland ein entschiedener Niedergang

der Kunst während des zwölften und teilweise selbst noch im dreizehnten Jahrhundert gegenüber. Ganz im Gegensatz gegen die im Anschluß teils an römische, teils an byzantinische Bildwerke entstandenen, beinahe zierlichen Arbeiten der vorigen Epoche, besonders die Bronze- und Elfenbeinwerke in Augsburg und Bamberg, sind die Bildwerke, welche uns jetzt namentlich in Bayerns Kirchen nicht selten begegnen, fast rein ornamentalen Charakters und ohne jeden klassischen Einfluß, vielmehr infolge der Vermischung von Ornament und freier Plastik von wilder Phantastik und geradezu roher Handwerksmäßigkeit in der Ausführung. Ein näheres Eingehen auf diese ziemlich zahlreichen Arbeiten erscheint daher hier überflüssig, wenn auch der Inhalt der abenteuerlichen Mischbildungen von Pflanzen, Tieren und menschlichen Gestalten, mit welchen Portale, Kapitelle und zuweilen selbst die Säulenschäfte völlig bedeckt sind, für ikonographische Studien von hervorragendem Interesse ist.

Das bedeutendste Denkmal dieser Richtung ist das Portal der Schottenkirche (Jakobskirche) zu Regensburg, erst vom Ende des zwölften Jahrhunderts. Die fabelhaften Tierbildungen und eigentümlichen Bandverschlingungen hat man in Beziehung gebracht mit der irischen Herkunft der Schottenmönche; jedoch wohl mit Unrecht. Denn mit echt irischen oder verwandten nordischen Bildungen ist hier kaum irgend eine Verwandtschaft zu entdecken, während eine Reihe gleichzeitiger bayrischer Bildwerke durchaus den gleichen Charakter tragen. So das Portal der früher dem Regensburger Schottenkloster zugehörigen Kirche zu Göcking; in der regellosen Anordnung, in der puppenhaften Bildung der Reliefsiguren ganz jenen Regensburger Skulpturen nachgebildet, jedoch einfacher und weniger phantastisch in der Erfindung. Dagegen sind verschiedene Skulpturen in der Krypta zu Freising wieder von abenteuerlichster Bildung; namentlich eine durch die in ihr gesuchten Beziehungen zu altnordischen Mythen interessante Säule mit drachenbekämpfenden Männern, mit welchen der Kern der Säule förmlich umsponnen ist; wie die obengenannten Bildwerke gleichfalls kaum vor dem Jahre 1200 entstanden. Glücklicher sind einige Portaldekorationen, in denen das Figürliche dem Ornament mehr untergeordnet oder mit ihm verschmolzen ist, wie in Straubing und Altenstadt. Fast das geringste Interesse bieten die rein figürlichen Darstellungen: das kleine Relief mit dem Einzuge Christi und das Tympanon am Portal zu Ainau, Christus zwischen den Stiftern thronend über der Thür der Kirche zu Moosburg, die Reliefs am Taufstein zu Altenstadt, die Reliefporträts von Kaiser Friedrich Barbarossa in St. Zeno zu Reichenhall und (neben dem der Kaiserin) am Dom zu Freising, die in Holz geschnitzte große Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Altenstadt u. a. m.

Ähnlichen Charakter haben die gleichzeitigen mehr sporadischen Bildwerke in Franken, z. B. am Portal der Kirche zu Ober-Wittighausen und die Reliefplatten im Kreuzgang der Neumünsterkirche zu Würzburg. Dasselbe gilt von den Skulpturen in Schwaben: das Relief des segnenden Heilands zwischen Maria und Johannes über der Thür in der Pfarrkirche zu Brenz; ein ähnliches, noch befangeneres Portalrelief in Alpirsbach, welches Stifter und Stifterin knieend zur Seite des in einer Mandorla von zwei Engeln aufwärts getragenen Christus zeigt; endlich die zahlreichen ganz kleinen Reliefs an der Fassade und an der Südseite der Johanniskirche zu Gmünd, bereits vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts,

in welchen die puppenhaft starre Bildung der menschlichen Gestalt neben der feinern Ornamentik und dem frischen Naturalismus in der Tierdarstellung besonders stark auffällt.

Auch die plastischen Überreste im Elsaß zeigen denselben Charakter. Sie beschränken sich wesentlich auf den Portalschmuck, durch ein einfaches Hochrelief im Halbrund und phantastische Flachreliefs an den Kapitellen oder in Friesen über und neben den Thüren. Ebenso zeigen die wenigen Grabsteine oder Einzelreliefs eine sehr niedrige Stufe der Plastik, so daß man danach das Alter derselben weit überschätzt hat. Von allen uns erhaltenen Bildwerken geht keines in das zehnte Jahrhundert zurück; die Mehrzahl gehört sogar erst dem zwölften Jahrhundert an, wie die umgebende Architektur und der Charakter der Inschriften an ihnen beweisen. Die Figuren sind in allen diesen Arbeiten ohne richtige Verhältnisse, kurz, plump, mit großen, ausdruckslosen Köpfen, steif in Haltung und Bewegung.

Als charakteristische Beispiele sind zu nennen: der seiner Form und Dekoration nach interessante Sarkophag des hl. Andolach in St. Thomas zu Straßburg von Anfang des zwölften Jahrhunderts, mit zwergartigen, kleinen und steifen Figürchen; die Hochreliefs im Tympanon der Portale zu Altkirch, Gebweiler, Sigolsheim und Kaysersberg, Christus zwischen Heiligen so wie (in letzter Kirche) die Krönung Mariä darstellend; der reichere Portalschmuck der Kirche in Aadlau, wenigstens in der Anordnung und im ornamentalen Schmuck von Geschmack zeugend; das Relief des hl. Florian in Niederhaslach; Reliefs in St. Odilienberg; verschiedene skulpierte Kapitelle im Museum zu Kolmar und in mehreren Kirchen u. a. m.

An der Südgrenze deutscher Kultur und Kunst, in der Schweiz, hat der bildnerische Schmuck der Kirche in dieser Epoche, bei ähnlichem Charakter und gleichfalls geringem künstlerischem Wert, doch eine breitere und dekorativere Wirkung. Als die frühesten Arbeiten werden hier wohl mit Recht einige Reliefs im Dom zu Basel aufgeführt, die jedoch keinesfalls schon dem zehnten Jahrhundert angehören, wie gewöhnlich angenommen wird, sondern erst der zweiten Hälfte des elften oder dem Anfang des zwölften Jahrhunderts; es sind drei Doppelreliefs von Aposteln, die in Wechselrede einander zugewandt sind, so wie vier kleinere Darstellungen aus dem Leben des heiligen Vincentius; recht lebendige Hochreliefs, in Anordnung und Behandlung Elfenbeinreliefs am meisten verwandt. In dekorativer Beziehung das hervorragendste Denkmal ist das Münster zu Zürich, dessen nördliches Hauptportal, dessen Kapitelle der Pfeiler im Innern und dessen Schmuck der Kreuzgänge (die erst im dreizehnten Jahrhundert erbaut wurden) in phantastischer Bildung von Tier- und Menschengestalten, in Häufung der Reliefs, aber auch in Plumpheit der Verhältnisse und Roheit der Ausführung den oben genannten bayrischen Bildwerken noch näher stehen als den einfacheren, nüchterneren Skulpturen des übrigen Schwabens. Im Gegensatze zu diesen Arbeiten zeigen die Bildwerke der reichen und zierlichen Gallusforte des Münsters zu Basel (um 1200) schlanke Verhältnisse und zierliche Durchführung bei starrer typischer Bildung; Eigentümlichkeiten, welche man auf Einflüsse von burgundischen Skulpturen zurückführt. Schlichter, aber dabei auch roher sind die Figuren an den Portalen der Stiftskirchen zu Neuchâtel und St. Ursanne, für welche die Galluspforte als Vorbild gedient zu haben scheint. Die Bildwerke der

französischen Schweiz stehen in noch loserem Zusammenhange mit der deutschen Kunst und haben uns daher nicht zu beschäftigen. Am Münster zu Basel macht sich, wie im Kreuzgange des Züricher Münsters, in den Reliefs der Säulen, des Choreingangs und an der Außenseite des Chors und an der Galluspforte in mythologischen Reliefs und Darstellungen der Tierfabel schon der humoristische Zug des selbstbewußten Handwerkerstandes geltend, ein Zeichen der gotischen Zeit, welcher diese Bildwerke schon nahe stehen.*)

Die Anfänge der Plastik in Österreich und in anderen der deutschen Einwanderung und Kultur allmählich sich erschließenden slawischen Provinzen zeigen den gleichen dekorativ-phantastischen Charakter, den gleichen Mangel an jeder naturalistischen Belebung und selbst an jeglichem Sinn für Verhältnisse und glückliche Raumverteilung. Die meisten dieser noch spärlichen Arbeiten gehören erst dem zwölften Jahrhundert an; aber auch diese zeigen noch bis in die Mitte des Jahrhunderts ganz den gleichen rohen Charakter aller süddeutschen Bildwerke dieser Epoche. Das Riesenthor des Stephansdoms zu Wien hat in dem starren Relief des Halbrunds, welches Christus thronend in einer von zwei Engeln gehaltenen Mandorla darstellt, und in den puppenhaften Halbfiguren von Heiligen auf dem Architrav wohl die ältesten Arbeiten dieser Art in Österreich aufzuweisen; dieselben gehören dem ersten Bau vom Jahre 1147 an. Reicher, aber kaum weiter vorgeschritten, obgleich erst in dem ersten Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts entstanden, erscheinen die Reliefs, welche außen um den Chor der Kirche zu Schöngrabern (nördlich von Wien) herumlaufen. Sie stellen in Hochreliefs, die ohne jede Einrahmung stillos aus der Mauer herausspringen, den Sündenfall und die Erlösung dar. Von derbem Naturalismus in der Auffassung, sind sie doch ohne jedes feinere Eingehen auf die Natur wiedergegeben.

Auch die wenigen, dürftigen Anfänge plastischen Schmucks an den Kirchen Böhmens zeigen den gleichen barbarischen und rohen Charakter, obgleich sie sämtlich erst in das dreizehnte Jahrhundert gesetzt werden müssen. So der Altar in der Georgskirche zu Prag und das Auferweckungsrelief in der Lazaruskirche ebenda, das Relief über der Thür in St. Jakob bei Sedlec u. a. m.**).

*) Abbildungen von allen diesen Bildwerken in Blavignacs ‚Architecture sacrée‘; einzelnes auch bei Rahn, „Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz“.

**) Beschrieben und abgebildet in den „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission“ 1872, sowie bei Grueber, „Mittelalt. Kunst in Böhmen“.

Drittes Kapitel.

Erste Blüte der deutschen Plastik im dreizehnten Jahrhundert.

Der alte erbitterte Streit über den Ursprung des gotischen Baustils ist längst zu gunsten Frankreichs ausgefochten. Die Gotik ist ihrer Erfindung (wenn ich mich dieses Ausdruckes bedienen darf) wie ihrer künstlerischen Durchbildung nach ein rein französischer Stil; Deutschland hat nicht nur keinerlei Anteil an dieser Erfindung, sondern hat sich offenbar lange und nachhaltig gegen die Annahme derselben gewehrt, da dem deutschen Wesen und der ganzen politischen Entwickelung Deutschlands der gotische Baustil unsympathisch und widersprechend war. Der Mangel eines starken einheitlichen Regiments und einer gemeinsamen Hauptstadt hatte die separatistischen Neigungen mehr und mehr nach allen Richtungen hin die Oberhand gewinnen lassen: dieser historischen Entwickelung entspricht in der Kunst dieser Zeit nicht nur ein Abschließen gegen Neuerungen vom Auslande, sondern auch ein Hervortreten provinzieller Schulen von scharf ausgesprochenem Charakter und innerhalb derselben ein häufigeres Auftreten einzelner Künstlerindividualitäten, als die vorige Epoche und selbst als die gleichzeitige französische oder englische Kunst sie erkennen lassen.

Diese Verhältnisse mußten namentlich der Entwickelung der Plastik zu gute kommen. Der Anschluß an die zu einer letzten, glänzenden Blüte sich entfaltende romanische Baukunst gab ihr auf der einen Seite eine glückliche Beschränkung und Monumentalität, auf der andern Seite die Gelegenheit zu einer reichen und günstigen Entfaltung in und mit der Architektur. Anderseits hinderte aber der Stil der Architektur nicht, wie gleichzeitig teilweise selbst in Frankreich, die freie, naturgemäße Ausbreitung und Entwickelung der Plastik; denn sie macht in Deutschland die Plastik nicht zu ihrer Sklavin, zu welcher sie der gotische Baustil trotz seiner großartigen Verwendung von plastischen Bildwerken aller Art doch schließlich herabziehen mußte.

Die Anfänge, welche sich in mehreren der blühendsten Provinzen des Reiches im zwölften Jahrhundert ausgebildet hatten, entwickelten sich in ihrem lokalen Charakter jetzt noch schärfer, und das Hervortreten ausgesprochener Künstlerindividualitäten ermöglichte eine Befreiung von den alten typischen Traditionen und scholastischen Banden so wie ein Zurückgehen direkt auf die Natur. Ein gelegentlicher und selbst bewußter Anschluß an die antike Kunst ist dabei nicht immer notwendig ausgeschlossen, da ja Deutschland durch seine politische Verbindung mit Italien gerade unter den

späteren Hohenstaufen in mannigfache und enge Berührung mit Italien und daher auch mit antiker Kunst auf italienischem Boden kam. Von der heimischen italischen Kunst, die hinter der nordischen Kunst damals noch entschieden zurückstand, kann dagegen irgend welcher Einfluß nicht nachgewiesen oder nur behauptet werden; vielmehr läßt sich, wenigstens für Norditalien, das Gegenteil annehmen.

Vorteilhaft für die freie Entfaltung der Plastik war auch der Umstand, daß durch den Umfang und die Bedeutung, welche dieser Kunstzweig mehr und mehr gewann, die Ausübung derselben nicht mehr, wie früher, wesentlich in den Händen von Geistlichen lag, sondern daß auch aus dem Laienelement alle tüchtigen Kräfte sich dazu ausbilden und dafür herangezogen werden konnten.

Der außerordentliche Fortschritt in diesem Zeitraum macht sich schon gegenständlich und räumlich geltend, in der Wahl der Motive und der Anbringung derselben innerhalb der Architektur. Während noch im zwölften Jahrhundert die plastische Dekoration meist eine zufällige und willkürliche war und der bildnerische Schmuck an Thüren, Taufbecken u. s. f. häufig noch unselbständig und stillos dem Vorbilde des plastischen Schmuckes kleiner kirchlicher Geräte in Silber oder Bronze nachgebildet war, erscheint die Plastik im dreizehnten Jahrhundert schon beinahe selbständig. In ihrer Verwendung innerhalb der Architektur macht sich meist ein tüchtiger Sinn für monumentale Dekoration geltend; natürlich auch jetzt fast ausschließlich zum Schmucke der Kirche. Für die mannigfaltige und geschmackvolle Weise plastischer Ausschmückung bieten uns namentlich noch die Kirchen des alten Sachsens, das auch dadurch in dieser Epoche wieder seine leitende Rolle in der Plastik bekundet, eine Reihe interessanter Beispiele. Leider sind uns nur in seltenen Fällen daneben auch Überreste der alten Malerei erhalten, mit welcher der bildnerische Schmuck zusammen gedacht war, und ohne welche derselbe uns daher nicht mehr in seiner ursprünglichen Bedeutung verständlich ist. Um so mehr, als das Innere der einfachen sächsischen Pfeilerbasiliken mit ihren großen Wandflächen vorwiegend der Ausschmückung durch Wandmalereien vorbehalten war; nur ausnahmsweise tritt hier teilweise die Plastik an die Stelle, wie in den schwebenden Engeln in den Zwickeln der Scheidbögen. Dagegen finden wir die eingebauten Wände zur Abscheidung des Chors in größeren Kirchen regelmäßig mit einem fortlaufenden Fries von Reliefgestalten Christi und der Apostel, zuweilen auch der Maria, geschmückt, so in Halberstadt, Hamersleben, Hildesheim u. s. f.; ähnlich auch, bei anderer Disposition der Architektur, in Bamberg. Die Hauptaufgabe der Plastik im Innern der Kirche galt dem Schmuck des Altars und der Kanzel, am Ausgang dieser Epoche auch des Lettners. Dieselben scheinen mehrfach zu einem Ganzen verbunden gewesen zu sein, worauf wir bei Betrachtung der Wechselburger Bildwerke näher einzugehen haben; leider ist ein sicheres Urteil dadurch sehr erschwert, daß uns nur Bruchstücke erhalten sind, und auch diese meist nicht mehr am ursprünglichen Platze. Dieselbe ungesuchte aber treffende Wahl der Darstellungen, die in der Dekoration der Chorschranken sich kundgiebt, kennzeichnet auch diese Bildwerke: Über dem Altar ist regelmäßig der Opfertod Christi dargestellt (Christus am Kreuz, von Maria und Johannes dem Evangelisten beklagt) während die Kanzel durch Reliefs mit alttestamentarischen Bezügen auf die Erlösung (Schlangenanbetung, Opfer Isaaks u. s. f.) geschmückt ist. An den inneren Chorwänden finden

wir mehrfach Standbilder der Stifter, Wohlthäter oder Heiligen der betreffenden Kirche; so in Braunschweig, Meißen und, in großartigster Weise, in Naumburg.

Der bildnerische Schmuck des Äußeren der Kirchen beschränkt sich auch jetzt noch im wesentlichen auf den Schmuck der Portale; nicht mehr, wie bisher, der Thürflügel selbst, die jetzt meist ganz glatt gehalten werden, sondern des Halbrunds über denselben, so wie der Thürwangen. Die Darstellungen haben hier zumeist leichtverständlichen Bezug auf das ewige Leben, zu dem die Kirche den Gläubigen führt: das Relief des jüngsten Gerichts im Halbrund; die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen, des Alten und Neuen Bundes, der Propheten und Evangelisten an den Thürwangen oder zu den Seiten der Thür. An Seitenpforten oder an den Thüren kleinerer Kirchen sind gelegentlich die Heiligen der Kirche im Relief oder in Statuen angebracht; so in besonderer Pracht am Ostportal in Bamberg, so wie in Paderborn und Münster; hier jedoch an den Hauptportalen. Der Einfluß des reichen plastischen Fassadenschmucks der französischen Kathedralen macht sich in einigen beinahe überreich geschmückten Portalen in den Frankreich benachbarten Provinzen oder an Kirchen, die von französischen Architekten erbaut wurden, geltend; namentlich in Trier, in Freiburg i. B., in Straßburg und in Wimpfen im Thal. Hier erweitert sich der plastische Schmuck bis zur Ausdehnung über die ganze Fassade; und dem entspricht eine Erweiterung der Motive über das ganze Gebiet der katholischen Glaubenslehre und der kirchlichen Symbolik. Die Bezüge der einzelnen Darstellungen zueinander sind infolgedessen teilweise sehr lose oder weit hergesucht; und die angeblich darin versteckten tiefen mystischen Beziehungen sind meist nur durch die Ausleger hineingedeutelt.

Die freie, von der Architektur losgelöste Plastik bleibt auch in dieser Epoche fast ganz auf die Bildnisdarstellung beschränkt. Jedoch begnügt sich die Wiedergabe der Persönlichkeit, an welche mehr und mehr der Anspruch der Ähnlichkeit gemacht wird, jetzt nicht mehr mit der Reliefſigur des Grabsteins; vielmehr begegnen wir daneben bereits Standbildern und sogar Reitermonumenten. Die regelmäßige Aufstellung an oder in der Kirche erhielt jedoch eine gewisse glückliche Verbindung und Abhängigkeit dieser Bildwerke von der Architektur, in welcher sie ursprünglich, und zwar häufig mit ganz bestimmter Absicht auf monumentale oder dekorative Wirkung, aufgestellt waren.

Charakteristisch für die Plastik des dreizehnten Jahrhunderts ist auch der Stoff, in welchem sie arbeitet. Entgegen der Gewohnheit der vorausgehenden Zeit, wird nämlich der Gebrauch der Metalle fast ausschließlich auf die kirchlichen Geräte beschränkt; die selbständigen Bildwerke werden dagegen regelmäßig in Stein hergestellt, und zwar meist in dem an Ort und Stelle gewachsenen Sandstein. Schon darin bekundet sich wieder der Anschluß an die Architektur. In Niedersachsen macht sich aber die Verwendung der Plastik zu den dekorativen Zwecken derselben noch stärker durch die Verwendung eines feinen Stucks geltend, in dem die Figuren jedoch nicht gegossen, sondern mit Messern geschnitten und modelliert wurden.

Der Mittelpunkt für die Ausübung der Plastik ist auch in diesem Jahrhundert wieder Sachsen; jedoch mehr die südlichen Teile desselben, das jetzige Königreich und die preußische Provinz Sachsen, als die nördlichen Gebiete. In Verbindung damit steht die Blüte, welche gleichzeitig die Kunst im nördlichen Franken, in Bamberg treibt, während nach Westen namentlich die Plastik Westfalens vom Einfluß dieser

sächsischen Kunstschule berührt erscheint. Ein zweiter Mittelpunkt bildnerischer Thätigkeit ist gegen die Mitte und den Ausgang des dreizehnten Jahrhunderts das südliche Schwaben, insbesondere Freiburg und Straßburg; teilweise unter Einwirkung der benachbarten französischen Kunst. Die mittleren und unteren Rheinlande, Bayern und die österreichischen Lande stehen gegen die Bedeutung und den Umfang der Kunstthätigkeit in diesen beiden Provinzen sehr zurück.

In Sachsen tritt Hildesheim, dessen Bildhauerschule in den beiden vorausgehenden Jahrhunderten den Mittelpunkt und zugleich den Ausgangspunkt für die plastische Thätigkeit im nördlichen und mittleren Deutschland bildete, in dieser Epoche entschieden in den Hintergrund, sowohl nach dem Wert als nach der Zahl der plastischen Kunstwerke dieser Zeit. Durch künstlerisches Verdienst das Hauptwerk ist eine nach Umfang und Material wenig bedeutende Arbeit, die in Stuck ausgeführten Halbfiguren der heiligen Bischöfe Godehard und Bernward zwischen dem segnenden Christus im Halbrund über einem Nebenportal der Godehardskirche. Die herkömmliche Bestimmung dieser in starkem Hochrelief modellierten Gestalten als Werke aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts ist nach der Lebendigkeit in der Auffassung, namentlich der beiden Bischöfe, und nach dem Verständnis in Zeichnung und Durchbildung von Köpfen und Händen nahezu um ein Jahrhundert zu früh gegriffen*); der naheliegende Vergleich mit den Stuckreliefs an den Chorschranken der Michaelskirche, die erst nach 1186 ausgeführt wurden, scheint mir dies außer Zweifel zu setzen. Die wie in lebhaftem Wechselgespräch einander zugewandten Bischofsgestalten zeigen ein Motiv, welches bei der Darstellung der Apostel seit altchristlicher Zeit fast typisch war und namentlich auch den Heiligenpaaren am Westchor des Bamberger Doms, wie wir sahen, durchgehend zu Grunde gelegt ist, während sie im übrigen im entschiedensten Gegensatz zu diesen älteren Bildwerken stehen. Statt der gewaltsamen Bewegungen und des übertriebenen, wenn auch großartigen Ausdrucks dort herrscht hier feine Charakteristik und große Mäßigung; statt starrer Formenbildung und Gewandung ein in der Wiedergabe der beiden in der Geschichte Hildesheims hochberühmten Bischofsgestalten bis zum Porträtartigen gesteigerter Naturalismus, der durch die absichtlich in altertümlicherer Strenge gehaltene Figur Christi um so wirkungsvoller zum Ausdruck kommt. Einen Thürschmuck von verwandtem Charakter, der jedenfalls nicht früher als um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen ist, hat das Tympanon am Südportal der Peterskirche auf dem Frankenberge bei Goslar aufzuweisen, Christus zwischen zwei Heiligen thronend.

Das berühmte Taufbecken im Hildesheimer Dom**) beweist die technische Fertigkeit der alten Gießhütte, aber es zeigt zugleich das künstlerische Vermögen derselben entschieden im Rückgange. Die Form des Ganzen, der Kleeblattbogen, welcher die einzelnen Darstellungen einrahmt, die ornamentalen Details und die Form der Buchstaben in den umlaufenden Inschriften beweisen, daß diese Arbeit schon der späteren Zeit des romanischen Stils angehört, wahrscheinlich erst dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Trotzdem kann dieselbe in keiner Weise den Vergleich mit dem etwa ein Jahrhundert älteren Taufbecken in Lüttich aushalten. Der reiche Aufbau ist zwar gefällig,

*) Das Relief erscheint deutlich als späterer Einsatz in den Thürbogen.

**) Abgebildet bei Lübke, „Geschichte der Plastik" u. s. f.

die Aufstellung auf vier knieenden Gestalten, den Paradiesesflüssen, so wie die Form und Verhältnisse von Gefäß und Deckel sind glücklich und ansprechend; die Anordnung der Reliefs und Einzelgestalten ist stilvoll, die Ausführung in Bronze fleißig und geschickt und die Wahl der Darstellungen zeigt feine symbolische Bezüge; aber das Ganze macht mehr den Eindruck eines in kolossalen Dimensionen ausgeführten Ziergefäßes, als den eines monumentalen Kunstwerkes. Dabei ist die Erzählung in den Reliefs ohne Lebendigkeit und sind die Gestalten ohne feineren Sinn für Natur.

Die oben bereits kurz erwähnten Reliefs an dem Chorschranken der Michaelskirche*), wie das Thürrelief der Godehardskirche in Stuck ausgeführt und noch mit Resten der alten Bemalung, werden mit großer Wahrscheinlichkeit auf den inneren Ausbau der Kirche im Jahre 1186 zurückgeführt. Im Vergleich mit jenem Thürrelief von St. Godehard erscheinen sie in ihren Verhältnissen, in Gewandung, Bewegung und Ausdruck noch wesentlich mehr im Stil der älteren blühenden Bildhauerschule von Hildesheim befangen, namentlich der Reliefs der Bronzethüren. Der kurze Oberkörper und die kurzen Arme, die ovale Kopfform, das Hervorheben der Beine und teilweise auch des Bauches durch die Anstraffung der Gewänder über denselben und die reiche Fältelung in kleinen Parallelfalten zwischen und unter diesen Körperteilen sind hier noch als charakteristische Merkmale der älteren, teilweise unter byzantischem Einflusse ausgebildeten Kunstrichtung der Hildesheimer Schule zurückgeblieben; aber größere Mannigfaltigkeit in Bewegung und Ausdruck, zierliche und naturgetreuere Durchbildung bekunden den Fortschritt selbst über Werke wie das Taufbecken hinaus. Namentlich zeigen diese Vorzüge die kleinen sitzenden Engel, welche in geschmackvoller Weise innen an den Bogenrundungen der oberen Galerie angebracht sind; liebliche Gestalten, die auch in den Verhältnissen glücklicher, in der Gewandung reicher und anziehender erscheinen, als die großen Apostelfiguren an der Außenseite.

Diesen Engelsgestalten entsprechen die in gleicher Weise an den Bogenportalen des Hauptschiffes angebrachten schwebenden Engel in der Kirche zu Hecklingen. Dekorativ von feiner Wirkung, indem sie mit ihren ausgebreiteten Flügeln und Armen in glücklichster Weise die leeren Räume ausfüllen, sind sie von liebreizenden Köpfen, schöner und voller Gewandung, mannigfaltiger Bewegung. Denselben tüchtig naturalistischen Sinn und Geschmack bei gleich glücklicher dekorativer Verwendung zeigen die Köpfe, welche als Schmuck der Schlußsteine in den Bogen angebracht sind. Obgleich nur aus Stuck, sind diese Bildwerke doch zweifellos gleich beim Bau der Kirche angefertigt worden, wie namentlich das über den Köpfen der Engel nimbusartig in einen kleinen Halbbogen ausschweifende Gesims beweist.

Eine dem Reliefschmuck der Chorschranken in St. Godehard ähnliche Dekoration ist noch in verschiedenen anderen sächsischen Basiliken im weiteren Umkreise des Harzes erhalten. Wie dieselbe regelmäßig gleichfalls in Stuck ausgeführt ist, so sind auch Motiv, Charakter und Entstehungszeit etwa die gleichen. In Hamersleben**) sind jetzt leider nur noch der thronende Christus und zwei der sitzenden Apostel, tüchtige Gestalten, an der einen Seite des Chores vorhanden; in Kloster-Gröningen,

*) Abgebildet in den „Mittelalt. Baudenkm. Niedersachsens" und in Lübkes Plastik, S. 512.

**) Abgebildet in den „Mittelalterlichen Baudenkmälern Niedersachsens."

unweit Halberstadt, ist dagegen an den Außenwänden des merkwürdigen Einbaues im westlichen Theil der Kirche noch die Mehrzahl der Figuren erhalten: um den auf dem Regenbogen thronenden Christus gruppieren sich die zwölf Apostel, auf Bänken sitzend und Bücher in den Händen. Während diese Gestalten noch befangen im Ausdruck, schwerfällig im Bau, in der Gewandung schematisch und einförmig erscheinen und danach sowohl als nach ihrer architektonischen Einrahmung noch dem zwölften Jahrhundert, vielleicht sogar der Mitte desselben angehören, zeigen die gleichen, selbst in ihrer alten Bemalung noch gut erhaltenen Darstellungen außen an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt*) dieselbe Schule in jeder Beziehung weiter entwickelt. Wir dürfen daher ihre Entstehung wohl nicht vor den Ausgang des zwölften Jahrhunderts setzen, womit auch der reiche Blattfries mit eingestreuten, phantastisch umgebildeten Motiven antiker Mythologie übereinstimmt. Auf der einen Seite ist Christus, ganz bekleidet, zwischen je drei Aposteln, auf der anderen genau entsprechend die Madonna, in antikisierender Tracht, aber mit langen Zöpfen zwischen den übrigen sechs Aposteln sitzend dargestellt. Wenn auch hie und da noch Anklänge an die ältere Richtung der sächsischen Kunst sich geltend machen, namentlich in dem rund und straff aus den langen zierlichen Parallelfalten hervorstehenden Knie und Bauch, im typischen Ausdrucke von Christus und Maria und in der starren Bildung der Extremitäten, so macht sich doch in dem Streben nach Mannigfaltigkeit der Bewegung, Anordnung und Charakteristik und in der Schönheit der Gestalten ein freier künstlerischer Sinn geltend, der schon wieder auf die Natur zurückzugehen beginnt und daher auch bereits einen Zug künstlerischer Individualität an sich trägt.

Ein anderer, in derselben Gegend gleichzeitig und noch häufiger wiederkehrender plastischer Schmuck des Chors ist das meist kolossal gebildete Kruzifix, mit den Gestalten der trauernden Maria und Johannes zur Seite. Bald ist dasselbe über dem Hochaltar angebracht, bald — dann jedoch wohl erst gegen Ausgang dieser Epoche — über dem Lettner oder an demselben. In Braunschweig hatten wir bereits in der vorigen Periode ein solches Kruzifix vom Meister Bernward kennen gelernt, welches aus dem alten Dom in den Neubau übertragen wurde. Wie diese rohe Arbeit, so sind auch die Kruzifixe des dreizehnten Jahrhunderts regelmäßig aus Holz geschnitzt. Noch in die letzten Jahrzehnte des zwölften Jahrhunderts gehört zunächst die sehr vollständige Gruppe, welche im Dom zu Halberstadt**) jetzt über dem gotischen Lettner angebracht ist. An den Enden des Kreuzes, auf welchem der Heiland in edler Todesruhe, die Füße gekreuzt, befestigt ist, sind klagende Engel angebracht; am Fuße kauert Adam. Neben dem Kreuz stehen die Freifiguren der klagenden Maria und Johannes so wie zwei Cherubim, sämtlich gleichfalls kolossal gebildet. Der Querbalken, auf welchen diese Statuen aufgestellt sind, zeigt beiderseits in kleinen Galerien die Halbfiguren von Aposteln und Propheten so wie die Komposition der Marien am Grabe in kleinen Figuren. Diese letzteren sind puppenhaft gestaltet und handwerksmäßig ausgeführt, und die Cherubim erscheinen von typischer Starrheit, während die Hauptfiguren von schöner, schlanker Bildung und edlem Ausdruck des Schmerzes

*) Abgebildet bei Foerster, „Denkmäler ꝛc." V; Kugler, „Kleine Schriften" I.
**) Abgebildet bei Foerster, „Denkmäler" V.



Apostel Andreas an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt.

sind. Das Schönheitsgefühl des Künstlers macht sich namentlich im Johannes und Christus, so wie in den beiden reizvoll bewegten kleinen Engeln an den Enden des Querbalkens vom Kreuz in vorteilhafter Weise geltend.

Als Überrest einer ähnlichen Gruppe ist in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt noch das Kruzifix erhalten. Die schlanken Körperverhältnisse, welche schon in den Figuren der Domgruppe auffallen, hat der um einige Jahrzehnte jüngere Künstler dieses Kruzifixes zu entschiedenen Mißverhältnissen übertrieben; die zahlreichen kleinen Falten des Gewandes zeugen von ähnlich manierierter Auffassung, und auch im Adel des Ausdrucks kann sich diese Arbeit keineswegs mit dem Kruzifix im Dome messen. Dagegen ist in der Stiftskirche zu Bücken eine der letzteren sehr verwandte und gleichwertige kolossale Kreuzigungsgruppe erhalten, in welcher an Stelle der Cherubim zwei Bischöfe neben dem Kreuze stehen.*)

Im südlichen Sachsen sind noch mehrere ähnliche Arbeiten erhalten, meist bereits aus vorgeschrittener Zeit. Ein Kruzifix im Dom zu Merseburg, schon vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts, ist nur von sehr mäßigem Kunstwert. Weit beachtenswerter, wenn auch dem etwa gleichzeitigen Halberstädter Lettneraufsatz in Feinheit der Bewegung und des Ausdrucks nicht gewachsen, ist die Gruppe, welche aus der Kirche zu Freiberg in das Museum des Altertums-Vereins zu Dresden gekommen ist. Das bedeutendste Werk in dieser Art ist aber die bekannte in Thon ausgeführte Kreuzesgruppe der Kirche zu Wechselburg.**) Auffassung und Aufbau sind der eben genannten Halberstädter Gruppe nahe verwandt, aber noch reicher durchdacht und vollständiger: An den Kreuzesenden oben Gottvater mit der Taube, rechts und links zwei heranschwebende Engel, unten kauernd ein bärtiger Alter (wahrscheinlich Adam), das Blut Christi in einem Kelche auffangend; zu den Seiten Maria und Johannes, über niedergeworfenen gekrönten Figuren stehend, welche man wohl mit Recht auf das überwundene Judentum und Heidentum deutet. Feierliche Ruhe, zartes Schönheitsgefühl, welches den Schmerz nur zu ganz maßvoller, fast allzu schüchterner Äußerung kommen läßt, und eine beinahe zum Zierlichen neigende Ausführung zeichnen diese Arbeit vor allen bisher genannten ähnlichen Werken aus. Mit den übrigen Bildwerken der Kirche und mit dem Schmuck der goldenen Pforte zu Freiberg bilden dieselben einen ersten Höhepunkt in der Entwickelung der deutschen Plastik dieser Epoche. Verglichen mit dem um mehrere Jahrzehnte, wenn nicht um ein halbes Jahrhundert jüngeren Statuenschmuck des Naumburger und Bamberger Doms, verraten dieselben allerdings noch eine gewisse starre Befangenheit in Ausdruck und Bewegung, eine gewisse Einförmigkeit in der reichen geschmackvollen Gewandung. Anderseits ist der Künstler dadurch bewahrt geblieben vor der Ausartung und einzelnen Übertreibungen, welche, wie wir sehen werden, trotz aller Größe und Energie der Auffassung namentlich in den jüngsten Bamberger Statuen dieser Zeit sich im Ausdruck und teilweise auch in der Haltung nicht wegleugnen lassen.

Die genannte Kreuzesgruppe steht jetzt auf dem Bogen über einer hohen Altarwand, welche die Chornische abschließt. An dieser Wand sind unten zwei Brustbilder

---

*) Abgebildet in den „Mittelalterlichen Baudenkmälern Niedersachsens“ Blatt 89.

**) Gute Abbildungen in den „Kunstwerken des Erzgebirges“, in Lübkes „Plastik“ u. s. f.

von Jünglingen (Engel?), so wie vier alttestamentarische Gestalten — unter denselben ist nur David deutlich charakterisiert — in Nischen angebracht, denen zwei größere Figuren in Hochrelief (wohl gleichfalls Helden des Alten Testaments und nicht Porträts, wie man angenommen hat) an den Seiten beim Eingange des Chors entsprechen. Behandlung und Auffassung lassen einen gleichzeitigen und verwandten Künstler erkennen, der freilich dem Meister des Kruzifixes nicht völlig gewachsen ist; vielleicht beruht dieser Unterschied aber nur in dem Umstande, daß hier eine dritte, handwerksmäßigere Hand das Modell des Meisters befangen zur Ausführung brachte.

Daß der Altar ursprünglich an seiner jetzigen Stelle aufgestellt und in derselben Weise wie jetzt dekoriert gewesen sein sollte, erscheint mir sehr unwahrscheinlich.



Die Schlangenanbetung. Relief an der Kanzel zu Wechselburg.

Dagegen spricht schon die weite Entfernung der oben genannten zum Abschluß des Ganzen gehörenden beiden Figuren an den Eckpfeilern von Chor und Querschiff, deren Platz ganz zweifellos ist, weil sie mit den Pfeilern, an die sie sich anlehnen, aus einem Werkstücke gearbeitet sind. Aber auch der Umstand, daß die kolossale Altarwand dem Abte, dessen Sitz regelmäßig in der Chornische angebracht war, den Blick auf den Hochaltar ganz abgeschnitten hätte, widerspricht völlig dem Charakter der Zeit. Da sich nun ferner an der linken Chorseite in mittlerer Höhe noch eine Thür erkennen läßt, welche wahrscheinlich durch einen Gang zu den Klostergebäuden führte, so wird dadurch die Existenz einer Unterkirche sehr wahrscheinlich; über dieser aber hätte der Altaraufbau gar keinen Platz mehr gehabt. Der Vergleich mit einer Reihe ähnlicher, noch jetzt oder doch ursprünglich mit einer Unterkirche versehener Basiliken Niedersachsens, so wie die Stellung der Kanzel und des Lettners

über dem Aufgange zum Chor scheinen mir darauf hinzuführen, daß auch in Wechselburg der wandartige Aufbau mit der Kreuzesgruppe als Lettner über der zum Chor führenden Treppe stand, und daß unten zwischen den beiden Flügeln der Treppe die Kanzel in derselben Weise angebracht war, wie jetzt noch im Dom zu Braunschweig. Unter den beiden Bogen hindurch hätte also die Doppeltreppe zum Chor hinaufgeführt und zwischen derselben wäre unter der Kanzel der Altar in der Weise angebracht gewesen, wie er in Braunschweig noch erhalten ist. So ließe sich das Fehlen von jeglichem bildnerischen Schmuck an der vierten Seite der jetzt freistehenden Kanzel erklären, und ließen sich sämtliche Bildwerke



Christus als Weltrichter. Relief an der Kanzel zu Wechselburg.

an der Kanzel sowohl als am jetzigen Hochaltar in glücklichster Weise anordnen. Auch dem Gegenstande nach; denn die Bildwerke der Kanzel weisen (mit Ausnahme des zwischen den Evangelistensymbolen und den Fürbittern Maria und Johannes thronenden Christus an der Vorderseite) gerade lauter alttestamentarische Bezüge auf den Opfertod Christi auf, welcher in der Kreuzesgruppe dargestellt ist: das Opfer Isaaks, die Schlangenanbetung und die Halbfiguren von Kain und Abel mit den Opfergaben in den Händen.

Diese Kanzelreliefs stehen in Schönheit und Adel der Figuren, reicher und geschmackvoller Gewandung auf gleicher Stufe mit den Altarfiguren und zeigen in etwas breiterer Behandlung den gleichen Charakter; in der einfachen, lebendigen





Thürbogen der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg i. S.

Erzählungsweise und der tüchtigen Bewegung lehren sie den Wechselburger Künstler, oder die Wechselburger Werkstatt, noch von einer neuen Seite kennen in dem feinen Sinn für dramatisch belebte und in der Raumausfüllung treffliche Komposition.*)

Den Abschluß ihres plastischen Schmuckes erhielt die Wechselburger Kirche in dem Grabmal des Stifterpaares, jetzt vorn im Hauptschiffe, ursprünglich aber wohl in der Nähe des Aufganges zum Chor. In geschmackvoller Anordnung ruht Graf Dedo († 1190) neben seiner Gemahlin Mechthildis. Die breiten, etwas flach gehaltenen Gesichter entsprechen den Typen der übrigen Wechselburger Skulpturen; aber die Gewandung, über den Körpern von der gewohnten reicheren, einfachen Faltengebung, zeigt in den unruhigen, wie flatternd gedachten Säumen eine abweichende Eigentümlichkeit. Wie die übrigen Bildwerke, so haben wir auch die Entstehung dieses Grabmals schon in die ersten Jahrzehnte, wenn nicht schon gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen.

Den gleichen Charakter wie diese Wechselburger Bildwerke und, nach der architektonischen Dekoration, auch die gleiche Entstehungszeit verraten die Skulpturen der berühmten Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen, also unweit von Wechselburg. Man hat sich daran gewöhnt, diese Bildwerke, welche von einer älteren Kirche an den im fünfzehnten Jahrhundert errichteten Bau übertragen wurden, als die hervorragendsten Leistungen romanischer Plastik zu feiern. In der That ist das Portal in Reichtum der Dekoration, in Klarheit des Aufbaus, Zierlichkeit der Arbeit, Mannigfaltigkeit und Gedankentiefe des bildnerischen Schmucks, so wie im Schönheitssinn, der sich in den Gestalten kundgiebt, in Norddeutschland wohl ohnegleichen. Aber in der Belebung der Figuren, in feiner naturalistischer Durchbildung, namentlich der Extremitäten, in Richtigkeit der Verhältnisse lassen diese Bildwerke doch noch manches zu wünschen übrig und stehen darum hinter den um einige Jahrzehnte späteren Bildwerken in Bamberg, Naumburg und zum Teil selbst in Magdeburg zurück. Die Schönheit dieser Gestalten ist eine mehr äußerliche und starre, nicht aus dem Verständnis der Formen heraus gewachsene, wovon unsere Abbildung des Tympanons ein charakteristisches Bild giebt. Auch finden wir hier, bei rein romanischen Formen, in der Anordnung schon jene von der französischen Gotik eingeführte und für die Entwickelung der Plastik verhängnisvolle Anbringung der Figuren an den Archivolten des Thürbogens, woraus man, vielleicht nicht mit Unrecht, eine Bekanntschaft des Meisters der Goldenen Pforte mit französischen Portalskulpturen geschlossen hat. An die Hauptdarstellung im Bogenfeld: die thronende Madonna mit dem Kinde zwischen den anbetenden Königen und dem Erzengel Gabriel und Joseph, schließen sich in den Archivolten vier Kreise der Darstellung durch kleine Einzelfiguren: Gottvater mit den

*) Zum Vergleich sind die Reliefs an der mit dem Altar verbundenen Kanzel in der Neuwerkskirche zu Goslar von Interesse; der sterbende Christus, Maria und je zwei Heilige auf den Seiten. Etwa gleichzeitig mit der Wechselburger Kanzel; aber obgleich an Bedeutung der Darstellung und Auffassung wesentlich dahinter zurückstehend, sind sie in der Lebendigkeit der Bewegung und Gewandung schon gotisch-unruhig. Vgl. Mithoff „Archiv ꝛc." T. XXIII. — Überreste einer der Wechselburger ähnlichen Kanzel sind in Freiberg in einem Gebäude neben dem Dom eingemauert: das Relief der Schlangenanbetung und zwei einzelne Heilige; schlank und zierlich wie die Bildwerke der Goldenen Pforte, aber noch etwas altertümlicher.

Engeln, das Christkind mit den Propheten, der heilige Geist (unter dem Symbol der Taube) mit den Aposteln und zu äußerst die Auferstehenden. Zwischen den Säulen der Seitenwände jederseits vier Statuetten in etwa halber Lebensgröße: Propheten des Alten Testamentes und die beiden Johannes. Der Gedankeninhalt ist reicher als in der Dekoration irgend eines andern Portals in Nord- oder Mitteldeutschland, aber dabei doch einfach und ungesucht; und zugleich ist durch die Unterordnung der Figuren unter die architektonischen Linien in Verbindung mit der Ornamentik die große architektonische Wirkung des Portals trefflich zur Geltung gebracht. Nach dieser Richtung verdient dasselbe daher unbedingteres Lob, als in der Wiedergabe des Figürlichen.

Nahezu ebenso sehr wie für den plastischen Schmuck im Innern und im Äußern der Kirchen ist die bildnerische Thätigkeit dieser Zeit in Sachsen auch auf Darstellung der Persönlichkeit bedacht gewesen; und zwar macht sich dabei schon die, wenn auch noch bescheidene Anforderung auf Ähnlichkeit geltend. Allerdings finden wir solche Bildnisse regelmäßig noch in Verbindung mit der Kirche, in welcher die Persönlichkeit



Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig.

als Stifter oder Wohlthäter derselben durch ein Grabmal oder auch durch ein Standbild verewigt werden sollte. Wir haben schon mehrere dieser Denkmäler im Zusammenhange mit dem gesamten bildnerischen Schmucke einzelner Kirchen besprochen und werden, aus gleichem Grunde, einzelne andere Hauptwerke dieser Art erst später aufzuführen haben. Hier seien nur diejenigen Grabfiguren und Porträtstatuen zusammengestellt, die sich vereinzelt, namentlich in kleineren Kirchen Sachsens, finden.

Dem Doppelgrabmal des Grafen Dedo und seiner Gemahlin in Wechselburg entspricht das bekannte Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig. Beide Figuren gehören in der vornehmen Haltung wie in der reichen aber ruhigen Faltengebung zu den schönsten Arbeiten dieser Zeit und stehen in der Behandlung der Köpfe und Hände den Naumburger Standbildern am nächsten. Wie diese, so haben wir auch wohl jenes Denkmal Heinrichs erst um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts oder noch etwas später anzusetzen. Der Dom hat noch ein zweites Standbild seines Gründers aufzuweisen: dasselbe steht auf dem Chor, als Gegenstück der Statue des Bischofs Adelog von Hildesheim, der Heinrichs neuen Dom weihte; beide kolossal und reich bemalt. Zwei kleinere

Statuen eines unbekannten fürstlichen Ehepaares sind im rechten Seitenschiff angebracht. Mit dem Doppelgrabmal vermögen diese Bildwerke keineswegs Stand zu halten; obgleich eher jünger als jenes, sind sie doch lebloser und roher, und dabei ohne künstlerische Empfindung gearbeitet. Zwei andere, altertümlichere kolossale Holzstatuen des heiligen Blasius und Johannes' des Täufers sind jetzt gleichfalls im Chor untergebracht. Wie das ältere Vorbild dieses Grabmals Heinrichs des Löwen erscheint die in Eichenholz geschnitzte überlebensgroße Grabfigur des Herzogs Ludolf in der Stiftskirche zu Gandersheim; das Modell der Kirche in der Linken feiert ihn als den frommen Stifter, das mit der Rechten hochgehaltene Schwert als den streitbaren Fürsten. (Man vergleiche auch, was oben bereits über die Grabsteine in Quedlinburg und Kloster Gröningen, welche schon dem Anfang dieser Epoche angehören, gesagt worden ist.) In Goslar hat sich aus dem Dome die Grabstatue einer Kaiserin noch mit Resten ihrer alten Bemalung erhalten; eine vornehm ruhende Gestalt, welche die Füße auf ein Hündchen setzt. Roher, und wohl etwas früher, ist ebenda der Grabstein eines Ehepaares, der außen an der Peterskirche auf dem Frankenberge eingemauert ist.*)

Weiter nach Süden begegnen wir zunächst im Dom zu Merseburg der Grabfigur eines jungen Ritters in weitem Gewande aus der gleichen Zeit, den Gestalten des Grafen Dedo und Heinrichs des Löwen verwandt. Den gleichen Charakter tragen auch die Grabsteine der Markgrafen von Meißen im Kloster Altenzelle bei Nossen. Das großartigste Gesamtbild solcher Grabsteine, die Bronzeplatten der Grafen von Wettin in der Peterskirche bei Halle, ist uns leider nicht mehr in den Originalen erhalten; eine Feuersbrunst zerstörte dieselben im Jahre 1565, und die damals zum Ersatz gefertigten Sandsteinkopien geben nur ein schwaches und rohes Bild der Bronzen wieder. Soweit wir nach diesen Wiederholungen urteilen können, waren die Originale von gleichem Charakter und von ähnlicher Schönheit wie die genannten Gräber in Wechselburg und im Dom zu Braunschweig. Für die Auffassung des Bildnisses überhaupt in dieser Epoche ist der Vergleich mit den merkwürdigen, unmittelbar auf die Steinpfeiler gemalten Fürstengestalten in der Kirche zu Memleben von besonderem Interesse; leider nur noch dürftige, mühsam und nur teilweise zu entziffernde Überreste.

Westfalen hat aus dieser Epoche nur zwei umfangreichere Denkmäler aufzuweisen, die aber nach ihrer monumentalen Wirkung und ihrem künstlerischen Wert einen Platz gleich nach den besten gleichzeitigen Bildwerken Sachsens verdienen, die Portalskulpturen der Dome zu Münster und Paderborn. In Münster ist die Vorhalle vor dem südlichen Hauptportal mit dreizehn kolossalen Steinfiguren von Heiligen geschmückt: neun Apostel, Laurentius und Magdalena, ein Kaiser und der Bischof Dietrich von Isenburg, welcher 1225 den Grundstein der Kirche legte und 1261 starb. Erst nach seinem Tode, aber wahrscheinlich auch ziemlich bald nach demselben, werden wir also die Entstehung seines Standbildes und auch wohl der übrigen Statuen anzusetzen haben. Die Figuren sind noch von ruhiger, in der Bewegung

---

*) Beide abgebildet in Mithoff, „Archiv ꝛc.“, S. 11 und Taf. XXIII.

noch etwas befangener Haltung; aber die Köpfe zeigen schon mannigfaltige und tüchtige Charakteristik und eine naturalistische Belebung, welche auch den reich bewegten, fast etwas zu zierlichen Faltenwurf auszeichnet. Freier noch, bei ähnlichem Charakter, erscheinen die etwa gleichzeitig entstandenen Skulpturen am Portal der südlichen Vorhalle des Doms zu Osnabrück: die Statue der Madonna am Mittelpfeiler, acht Statuen von Heiligen, Fürsten und Bischöfen so wie das Relief im Bogenfeld, welches Christus am Kreuze zwischen zwei Engeln darstellt. Als Grabstein schließt sich diesen Arbeiten die Grabplatte des Bischofs Gottschalk in der Kirche zu Iburg, eine edle Arbeit vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, würdig an.

In Magdeburg gehören die erhaltenen Bildwerke dieser Zeit — nach Zahl und Mannigfaltigkeit der Motive von größerer Bedeutung, als man ihnen bisher zugeschrieben hat — meist dem Ausgange der Epoche an. Gegenständlich ist darunter das neuerdings stark restaurierte und vergoldete Reiterstandbild Kaiser Ottos I., des gefeierten Wohltäters der Stadt, das interessanteste Werk*). Die Wirkung des Monuments wird leider jetzt durch den schwerfälligen, auf Säulen ruhenden Baldachin beeinträchtigt, welchen man im siebzehnten Jahrhundert darüber gesetzt hat. Vorn neben dem in feierlicher Haltung einherreitenden Kaiser, mit jugendlich schönen, bartlosen Zügen und wallendem Haar, stehen zwei junge weibliche Gestalten, mit allegorischen Bezügen auf das Regiment des Reiches; die eine mit dem Reichsschild, auf den sie lehnt, die andere mit einem Fähnlein, das gleichfalls den Reichsadler trägt. Während Anordnung und Auffassung des Denkmals vor dem gleichzeitigen Reiterbild Kaiser Konrads III. im Dom zu Bamberg ein idealeres Streben und feierlichere Wirkung voraus haben, und in der Bildung des Gauls wie der Gestalt des Kaisers die Individualität weit weniger hervorgekehrt ist, verraten die Figuren der beiden Jungfrauen, in langen gürtellosen Gewändern von dickem Stoff, in ihren breiten vollen Gesichtern von ovaler Bildung und fast gewöhnlichen Formen, die an slawische Modelle zu erinnern scheinen, einen Künstler von geringerem Schönheitssinn, als die Meister der gleichzeitigen Schöpfungen im südlichen Sachsen und Franken.

Im Innern des Doms sind diesen Bildwerken namentlich zwei auch in der Bemalung besonders gut erhaltene thronende Gestalten nahe verwandt, in welchen gleichfalls Kaiser Otto I. und seine Gemahlin Editha dargestellt sein sollen; jetzt in dem spätromanischen, zur Taufkapelle bestimmten kleinen Kuppelbau des Chorumganges aufgestellt. Etwas starr in der feierlichen Haltung, sind sie reicher in der Gewandung, in Bewegung und Durchbildung namentlich der Hände von feinerem Naturalismus, als die Figuren des Reitermonuments. Ein kleines Doppelrelief im Tympanon einer der Thüren des Chorumganges rechts trägt noch ein altertümlicheres Gepräge, kann jedoch nach den architektonischen Details der Thüre kaum vor 1250 entstanden sein. Die Darstellung mit Christus als Gärtner ist durch eine etwas gesuchte Größe und Anmut in der Gestalt und Bewegung des Auferstandenen sehr eigentümlich.

Später noch als diese Bildwerke ist der Statuenschmuck der Vorhalle des nördlichen Portals, der sogenannten Paradiesespforte. Die völlig entwickelte Gotik der

*) Abgebildet bei Foerster, „Denkmäler“, bei v. Quast u. Otte I, „Zeitschrift.“



Aus dem Neandertal

Aufn. Dr. Krw. Quedenfeldt

und tropischwarmen Meeres, das unsere Gegend im Altertum der Erde bedeckte, zauberte die jüngere Mitteldevonzeit ein reiches Korallenleben. Doch wie heute noch in tropischen Wassern waren auch damals die zarten Riffe vergängliche, leicht verwitternde Gebilde, und ihre Bruchstücke setzten sich, vom Spiel der Wogen zerrieben, als Kalkschlamm Schicht auf Schicht zu Boden. Im Laufe der Erdgeschichte zu festem, teilweise marmorähnlichem Kalkstein geworden, schlingt sich heute dieses ...te Meeresgestein als Band am Bergischen Land und Sauerland entlang von Neandertal ...er Gruiten, Elberfeld bis nach Letmathe.

Die Oberdevon...t brachte für unseren ...eeresgrund zunächst ...ne abwechselungs...iche Schichtenfolge ...t sich, was in dem ...f- und abebbenden ...eben und Senken des ...eeresgrundes seine ...rsache hatte. So ent...nden beim Sinken ...s Meeresgrundes sich ...lagernder Ton, der ...inzschiefer, der heute ...s Kalkgestein im ...eandertal flankiert. ...r jüngerer, zweiter ...il schuf dagegen für ...sere Gegend nur die ...ichmäßige, eintönige ...hichtenfolge der Vel...rterSchieferschichten, ... uns im oberen ...sseltal begegnen.

In der viel später ...genden Eiszeit mag ...n an den Neander...er Felsen, in die da...ls die beiden noch ...sserreicheren Bäche ...e Täler einfurchten, ... gellende Jagdruf ... Eiszeitmenschen ...lungen sein. Doch ...gen wir der Ent...tungsgeschichte.

Im Sommer 1856 ...r die Zerstörung der ...lswände durch den ...einbruchbetrieb auf ... linken Seite der ...ssel bis zur Feld...er Grotte, die etwa

Die Fundgrotte des Neandertalmenschen

a) Fundgrotte, b) Terrasse der Düssel, c) oberer Ausgang der Höhle, d—e) diluvialer Lehm, f) Düssel

... mehr und mehr: Von Ende der ersten Zwischeneiszeit bis zu Ende der zweiten Zwischeneiszeit lebte in Mittel- und Westeuropa eine kleinwüchsige, 1,55 — 1,60 Meter große kräftige Menschenrasse von plumpem Körperbau, vielleicht ähnlich dem der Polarvölker, mit etwas vornüberhängendem Kopf, mit einem durch die Augenbrauenwülste, die wahrscheinlich noch mit starkem Haarwuchs bestattet waren, finster erscheinenden Gesicht, mit etwas nach vorn gerichteter Nasenöffnung. Waffen und Werkzeuge verfertigten sie sich noch ziemlich roh aus Feuerstein, das Feuer hatten sie sich bereits eingefangen, an dem sie ihr Wild brieten, die Sprache war ihnen, wenn auch noch wenig entwickelt, zu eigen. Auch die Bestattung ihrer Toten läßt darauf schließen, daß in ihnen bereits ein Schimmer religiöser Vorstellungen vorhanden war.

Doch schwer ist es, die Reihe des Menschengeschlechts nach oben und unten weiter zu verfolgen. Wohl wissen wir heute, daß gegen Ende der Eiszeit bereits eine edlere Menschheit, die Aurignacrasse, Mitteleuropa bewohnte, mit der die Neandertalrasse teilweise zur Cro-Magnonrasse verschmolz. Dann aber reißt der Faden, der nach den Menschen der jüngeren Steinzeit, der Bronze- und Eisenzeit führt, ab.

Noch schneller hört der Faden auf, an dem man sich vom Neandertaler aus rückwärts tastet, um den Tertiärmenschen zu suchen.

Immerhin ist die Entwicklung der Vorgeschichte des Menschen bedeutend fortgeschritten seit jenen Tagen, als im Neandertal das erste Skelett gefunden wurde, das einer ganzen eiszeitlichen Menschenrasse seinen Namen gegeben und die Menschen zu weiterem Suchen nach ihrer Her-

Blick auf den Rabenstein und die Südseite des Kalksteinbruchs

[illegible] besteht wahrscheinlich die traditionelle Benennung des Reiters als Otto II. zu Recht. Der Gedanke des Denkmals ist jedoch nicht der, daß hier von den Magdeburgern ein Ruhmeszeichen des Kaisers oder eine Bildnisstatue im modernen Sinne geschaffen werden sollte, sondern das Denkmal bedeutete soviel wie eine rechtliche Urkunde in dem Kampfe um die Freiheit der Bürgerschaft. Die Autonomie der Bürgerschaft wurde durch die Berufung auf die kaiserliche Gewalt beglaubigt. Auf Otto II. führte man die Verleihung des Stadtrechtes



Kaiser Otto II. (Seitenlicht) — Aufn. Fr. [illegible], Erfurt

[illegible] sinnbildlichen, waren der mittelalterlichen Vorstellung durchaus geläufig. Die Figuren der Germania und Italia an dem Magdeburger Reiterdenkmal sind keineswegs die einzigen Symbole zur Veranschaulichung der kaiserlichen Macht.

Der architektonische Baldachin selbst gehört unter diese Zeichen. Die ursprüngliche Form dieses Baldachins war die, daß aus einem Zinnenkranz die den Helm tragenden Stützen aufstiegen. Der eigentliche Helm besaß in seinem unteren Teil das Aussehen einer Stadtmauer mit Zinnen und kleinen Türmchen und die Spitze war bekrönt mit einer Figur des hl. Mauritius, des Schutzpatrons der sächsischen Herrscher. Dieser Baldachin ist nicht bloß ein Gehäuse, das dem Schutze der Figuren diente — man hätte den Reiter ja auch wie die antiken oder modernen Standbilder als freistehendes Monument behandeln können — sondern in seiner besonderen Form ist es das Sinnbild der weltbeherrschenden Stadt Rom in der gleichen Auffassung, wie wir die Darstellung der Stadt Rom auf den kaiserlichen Siegeln des Mittelalters finden. Auf alte dem Mittelalter von früh an vertraute Vorstellungen in diesem Zusammenhang weist auch die Anbringung von vier weiblichen Halbfiguren an den kleinen Türmchen des Baldachins. In ihnen haben wir die vier Kardinaltugenden zu sehen.



Die „Germania" vom Magdeburger Reiterstandbild

Von dem Bildhauer, der das Ganze schuf, wissen wir nur, daß er zu jener Gruppe von Meistern gehört, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts den Magdeburger Dom mit reichem skulpturalem Schmuck versorgten. Aus der Kunst des Magdeburger Reiterstandbildes spricht noch etwas von der überragenden Kraft der Bamberger Bildhauer, und sicherlich hat der Magdeburger Meister jene größten Schöpfungen deutscher Skulptur seiner Zeit gekannt. Für die besondere Aufgabe, die er zu lösen hatte, konnte er dort freilich kein Vorbild finden, denn sein Monument steht sowohl nach der zugrunde liegenden Idee wie in der Komposition der Architektur und der Gruppierung der Statuen einzigartig da.



Das Denkmal Kaiser Ottos II. in Magdeburg

In Magdeburg auf dem Marktplatz steht noch heute ein Reiterdenkmal, das aus der Blütezeit des 13. Jahrhunderts stammt und nach der Überlieferung Kaiser Otto II. darstellt. Es ist ein in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes einzigartiges Standbild, für das es kein weiteres Beispiel gibt.

Über hohem Postament erhebt sich der zu Pferde sitzende Herrscher, beiderseits begleitet von je einer weiblichen Gestalt, die ganze Gruppe umschlossen von einem auf dem Postament sich aufbauenden architektonischen Gehäuse. Dieses Gehäuse ist nicht mehr das ursprüngliche, sondern rührt aus der Barockzeit her, doch wissen wir aus einer alten Abbildung von 1588, daß das Denkmal schon von vornherein einen architektonischen Baldachin in gotischen Formen besaß. Auch die heute am Sockel befindlichen Steinfiguren der vier Kurfürsten sind Zutaten einer späteren Zeit und gehören nicht dem originalen Bestande an.

Was bedeutet dieses Denkmal und wie kam Magdeburg dazu, um die Mitte des 13. Jahrhunderts dem Kaiser Otto ein Reiterstandbild zu setze..? Man hat in letzter Zeit darüber gestritten, ob mit dem dargestellten Otto II., Otto I. oder gar Karl der Große gemeint sei, doch besteht wahrscheinlich die traditionelle Benennung des Reiters als Otto II. zu Recht.

Das Reiterdenkmal ist seit der Renaissancezeit stets eine der monumentalsten Aufgaben der Bildnerei gewesen. Wir kennen es als Ausdruck persönlichen Ruhmes und Stolzes wie als Erinnerungszeichen an den Landesherrscher oder an bedeutende Heerführer, angefangen mit den bekanntesten Reiterbildnissen der italienischen Renaissancekunst, dem Gattamelata und Colleoni bis zu dem im 19. Jahrhundert herrschenden Typus, der die Barocktradition fortführte und verflachte. Das Mittelalter hat das Reiterdenkmal weder als Bildnis noch als Ruhmeszeichen, auch nicht als freiplastisches Monument geschaffen. Als Grabdenkmal taucht es erst am Ausgang der Epoche in Italien auf. Auch der berühmte Reiter im Innern des Bamberger Doms ist jedenfalls nicht als Bildnisstatue eines deutschen Kaisers aufzufassen, sondern gehört vermutlich unter die ..iligen-Darstellungen.

Ein einziges Denkmal der gotischen Kunst scheint allerdings ohne weiteres dieser Behauptung zu widersprechen.

an Magdeburg zurück, und von diesem Gesichtspunkt ist das Denkmal gewissermaßen einem kaiserlichen Siegel vergleichbar oder einem monumentalen Wahrzeichen für die Tatsache, daß den Magdeburgern von der höchsten Reichsgewalt die Selbstverwaltung zugesichert war. Es ist also nicht die Person, sondern die mit der Person verbundene kaiserliche Gewalt, die dargestellt werden sollte. Entsprechend dieser Auffassung des Mittelalters bedurfte es auch nicht einer bildnismäßigen Wiedergabe des Kaisers, um der Idee des Ganzen zu genügen.

Der Herrscher ist jugendlich, bartlos dargestellt. Obwohl ihm markante, individuelle Züge durchaus nicht abgesprochen werden können, so handelt es sich doch nur um eine Abwandlung des männlichen ritterlichen Idealtypus der Zeit, wie er uns in verwandter Weise auch beim Bamberger Reiter oder (im Bereiche der französischen Kunst) an der Kathedrale von Reims begegnet.

Nicht übersehen werden darf die prachtvolle Darstellung des Pferdes, das, abgesehen von den ergänzten Extremitäten, noch gut erhalten ist. Es gehört mit dem Pferde des Bamberger Reiters zu den bedeutendsten monumentalen Tierdarstellungen der Gotik. Nicht auf die Wiedergabe der ganzen reich bewegten Oberfläche des Pferdekörpers ist es abgesehen, sondern auf eine einfache große Linienführung, die das Tier dem Reiter unterordnet.

Kopf des Pferdes

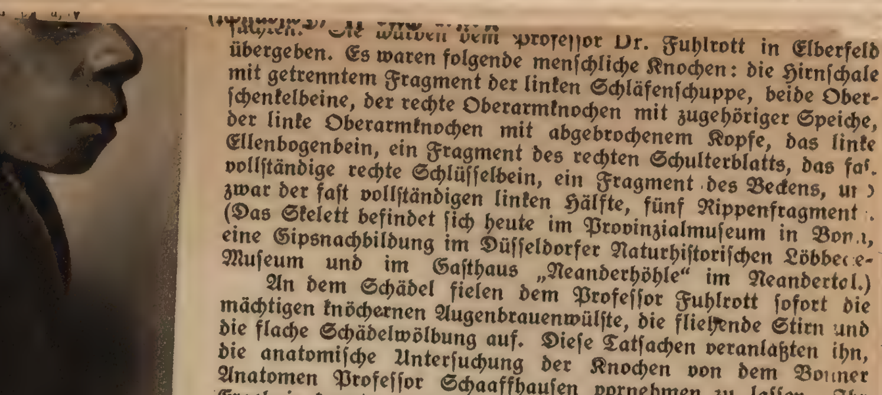
Die beiden weiblichen Gestalten, die neben dem Reiter stehen, tragen lange umgegürtete Gewänder mit einer sternförmigen Brosche am Halsausschnitt. Um den Kopf ist ein Band oder Reif gelegt. Das Haar hängt in zwei Zöpfen über den Rücken. In den Händen halten die beiden Frauen Fahnenlanze und Schild mit dem Reichswappen. Sie sind indessen nicht zum Schutze des Kaisers aufgestellt. Auch handelt es sich nicht um Magdeburger Jungfrauen oder um Bannerträgerinnen, wie man gemeint hat, sondern in diesen Figuren sind die Germania und Italia als Repräsentanten des Reiches dargestellt. Weibliche Personifikationen der von dem abendländischen Kaiser beherrschten Gebiete, die gleichsam die Weite seines Machtbereiches versinnbildlichen, waren der

Unter den Ausflugorten, zu denen es die Bewohner der Wuppertaler und niederrheinischen Großstädte in ihrer Sehnsucht nach der Natur zieht, ist das Neandertal immer noch einer der beliebtesten; kann man doch vom Fuße seines hochgelegenen Bahnhofs in drei Richtungen den reizenden Tälchen des hier sich vereinenden Düssel- und Mettmanner Baches folgen: auf stillem Fußpfad der murmelnden Düssel entgegen über Winkelsermühle nach Gruiten, auf schattiger Straße das Mettmannerbachtal mit seinen schön bewaldeten Hängen aufwärts nach Mettmann und endlich der talabwärts eilenden Düssel nach durchs felsige Kalkgestein und durch Waldesschatten und Wiesengrün nach Erkrath zu.

Freilich fiel hier leider manche Naturschönheit realeren Bedürfnissen der Menschen zum Opfer. Das idyllische Tälchen im Kalkgestein, das der bedeutendste Liederdichter der reformierten Kirche Joachim Neander in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts von Düsseldorf aus aufsuchte und das ihn zu manch frommem Naturlied begeisterte, hat Sprengschuß und Spitzhacke zerstört. Noch vor achtzig Jahren eilte dort der Düsselbach eine enge, klammartige Talschlucht hinunter, die er sich selbst ins Kalkgestein eingesägt hatte, sprang zwischen steilen Felswänden und Klippen in mehreren Wasserfällen hinab, und sein Murmeln und Rauschen klang in den Höhlen wider, die von rechts und links mit Kalksinter weißschimmernd ausgekleidet und mit Tropfsteingebilden verziert als „Teufelskammer" und „Engelskammer", als „Feldhofer Kirche" und „Neanderhöhle", als „Pferdestall" und „Wolfsschlucht" paarweise an ihn herantraten. All diese Schönheit fiel – bis auf den als einsame Säule an der Düssel stehen gebliebenen Rabenstein — der Industrie zum Opfer, immer mehr drängte der Steinbruchbetrieb die Kalkwände vom Bach zurück.

Als ein Kahlschlag den Wald im oberen Düsseltal verschandelte, wandten sich die Naturschutzkomitees für das Bergische Land und den rechten Niederrhein an die Regierung mit dem Erfolg, daß durch Ministerialerlaß das bedrohte Gebiet im Dreieck Erkrath—Mettmann—Gruiten zum Naturschutzgebiet Neandertal erklärt und so vor weiteren Verunstaltungen seiner landschaftlichen Schönheit geschützt wurde. Wenn auch hier mit Wald und Stein manch Schönes schwand, das schmerzlich wir vermissen, so bieten die Tälchen, die die fleißigen Bäche in den Felsen hineinsägten, manchen Einblick in den Bau des Schiefers und in die alten Korallenriffe des Kalkgesteins, und wenn den Naturfreund noch etwas über den Verlust der lieblichen Reize der Talstrecke im alten „Gesteins" trösten kann, so ist es eine Entdeckung, die beim Abbau einer Höhle gemacht wurde und die für die Entwicklung der Vorgeschichte des Menschen, ja der Menschenkunde überhaupt von weittragender Bedeutung geworden ist: die Auffindung des Neandertaler Skeletts.

So erzählt der Fels von einem Jahrmillionen alten Meere, dessen Wasser einst hier standen, im Waldesrauschen raunts vom Eiszeitmenschen, der hier die Mammutjungen jagte, und von der alten Wall- ... die auf dem Butterberge ...



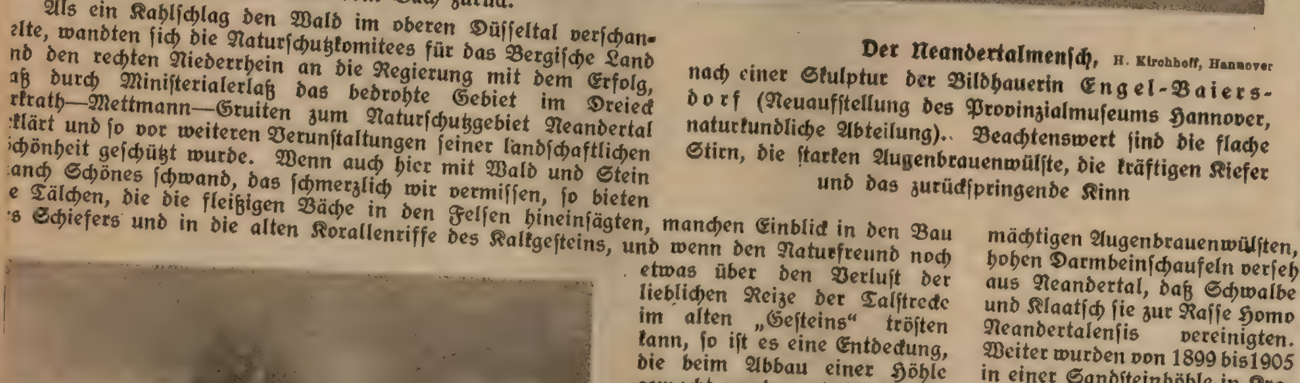
Der Neandertalmensch, H. Kirchhoff, Hannover
nach einer Skulptur der Bildhauerin Engel-Baiersdorf (Neuaufstellung des Provinzialmuseums Hannover, naturkundliche Abteilung). Beachtenswert sind die flache Stirn, die starken Augenbrauenwülste, die kräftigen Kiefer und das zurückspringende Kinn

... Sie wurden dem Professor Dr. Fuhlrott in Elberfeld übergeben. Es waren folgende menschliche Knochen: die Hirnschale mit getrenntem Fragment der linken Schläfenschuppe, beide Oberschenkelbeine, der rechte Oberarmknochen mit zugehöriger Speiche, der linke Oberarmknochen mit abgebrochenem Kopfe, das linke Ellenbogenbein, ein Fragment des rechten Schulterblatts, das fast vollständige rechte Schlüsselbein, ein Fragment des Beckens, und zwar der fast vollständigen linken Hälfte, fünf Rippenfragmente. (Das Skelett befindet sich heute im Provinzialmuseum in Bonn, eine Gipsnachbildung im Düsseldorfer Naturhistorischen Löbbecke-Museum und im Gasthaus „Neanderhöhle" im Neandertal.)

An dem Schädel fielen dem Professor Fuhlrott sofort die mächtigen knöchernen Augenbrauenwülste, die fliehende Stirn und die flache Schädelwölbung auf. Diese Tatsachen veranlaßten ihn, die anatomische Untersuchung der Knochen von dem Bonner Anatomen Professor Schaaffhausen vornehmen zu lassen. Ihr Ergebnis konnte er in der Pfingstwoche 1857 auf der in Bonn tagenden Generalversammlung des Naturhistorischen Vereins der Preußischen Rheinlande und Westfalens mitteilen: „... Die Gebeine stammen aus der vorhistorischen Zeit, wahrscheinlich aus der Diluvialperiode, und haben einem urtypischen Individuum unseres Geschlechts einstens angehört ..."

Leider ließ sich diese Behauptung nicht durch gleichzeitig im Lehm der Höhle gefundene eiszeitliche Tierreste erhärten, da sie in der Feldhofer Grotte im Gegensatz zu verschiedenen anderen Höhlen fehlten. So entstanden in der Gelehrtenwelt Zweifel an der Richtigkeit der Fuhlrott-Schaaffhausenschen Behauptung, und der Fund im Neandertal fand damals die verschiedenartigsten Deutungen. Von Ende der achtziger Jahre aber bis heute sind von im ganzen nicht weniger als 27 Individuen Knochenreste (vollständige Skelette, einzelne Schädel, Unterkiefer usw.) gefunden worden, die mit dem Neandertaler Fund genau übereinstimmen und über deren eiszeitliches Alter wegen der gleichzeitig mit ihnen gefundenen diluvialen Leitfossilien kein Zweifel sein kann.

So wurden im Jahre 1887 in Spy bei Namur zusammen mit den Knochen vom Mammut, vollhaarigem Nashorn, Wildpferd, Auerochsen, Renntier, Höhlenbär und Höhlenhyäne zwei Skelette gefunden, von denen besonders die Schädel sehr gut erhalten waren. Sie zeigten insbesondere in dem niedrigen Schädeldach, in den mächtigen Augenbrauenwülsten, in dem plumpmassigen gekrümmten Oberschenkel und in dem mit hohen Darmbeinschaufeln versehenen Becken eine so weitgehende Übereinstimmung mit dem Skelett aus Neandertal, daß Schwalbe und Klaatsch sie zur Rasse Homo Neandertalensis vereinigten. Weiter wurden von 1899 bis 1905 in einer Sandsteinhöhle in Krapina in Kroatien zusammen mit eiszeitlichen Tieren und Steinwerkzeugen, sowie Herdspuren zehn jüngere und ältere Neandertaler gefunden. An ihnen konnte besonders gut die Kieferbildung studiert werden; der Kiefer ist mächtig, die Zähne groß, der Kinnvorsprung fehlt, vielmehr weicht die Unterkieferlinie gleich zurück. Vervollständigt wurde das Bild der Neandertalrasse durch mehrere Funde, die von dem Deutschschweizer O. Hauser 1908 in Südfrankreich gemacht wurden. Dort wurden ... gefunden, die in liegender ...



Der Schädel des Neandertalmenschen

Jungfrauen von der Paradiesespforte im Dom zu Magdeburg.

architektonischen Teile, mit welchen die Statuen zusammen gearbeitet sind, verweist die Entstehung derselben bereits an den Ausgang dieses Jahrhunderts; aber ihre Anordnung sowohl als der Stil derselben berechtigen uns, sie noch als Erzeugnisse der Epoche anzusehen, welche wir hier betrachten. Wie die Benennung, so ist auch der Schmuck dieser nördlichen Pforte derselbe, wie in manchen anderen Kirchen verschiedener Teile Deutschlands, im dreizehnten sowohl als im vierzehnten Jahrhundert. Außen in den Schrägen der Thür stehen die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen; jederseits fünf auf Konsolen nebeneinander geordnet, mit kleinen Baldachinen von frühgotischer Form bekrönt. Im Halbrund über der Thür ist der Tod Mariä in Relief dargestellt, bereits im entwickelten gotischen Stile des vierzehnten Jahrhunderts, so daß die Arbeit uns hier noch nicht zu beschäftigen hat. Am Eingang der Vorhalle stehen innen die Statuen des alten und des neuen Bundes, mit den ebengenannten Figuren wohl gleichzeitig, aber von einem anderen, geringeren Meister. Während nämlich diese beiden Statuen in der Kopfbildung den allegorischen Figuren vom Otto-Denkmal gleichen, aber in der Faltengebung des gürtellosen Mantels, der sie ganz einhüllt, durch einen auffallend barocken, unruhigen Faltenwurf entstellt werden, sind die Statuen der Jungfrauen ebenso dramatisch wie zugleich maßvoll in Auffassung und Bewegung. Die langen Gewänder mit einem fließenden, schönen Faltenwurf lassen durch die Gürtung über den Hüften die Formen der schlanken Gestalten wenigstens erkennen. Der Ausdruck ist in der Bewegung ebenso mannigfaltig und lebendig ausgesprochen wie in den Gesichtern; und selbst wo der Schmerz bis zum lauten Aufschrei oder die Freude zum hellen Lachen gesteigert ist, finden wir ein Verzerren und Grimassieren mit feinem Geschmack vermieden. Dadurch verdienen diese Arbeiten selbst vor den etwa gleichzeitigen späteren Bamberger Bildwerken noch den Vorzug, vor denen sie auch größere Zierlichkeit und Armut voraus haben.

Im Dom selbst sind in den Kapellen des Chorumgangs die Überreste einiger kleinerer diesen Bildwerken verwandter Skulpturen aufgestellt worden; so die Statuetten einer Verkündigung, die Statue des heiligen Mauritius, mit ganz charakteristischem Mohrentypus und eine heilige Elisabeth (?). Letztere mit ähnlich unruhiger Gewandung, wie die Statuen des neuen und alten Bundes in der Vorhalle u. a. m.

Wenn auch um ein oder einige Jahrzehnte früher, so gehört doch auch schon zu den spätesten Arbeiten dieser Zeit in Sachsen der plastische Schmuck des hohen Chors im **Dom zu Naumburg**: die Statuen der zwölf fürstlichen Stifter und Stifterinnen des Doms an den Chorwänden, so wie außen am Lettner das große Kruzifix mit der klagenden Maria und Johannes und die Reliefs. Diese Bildwerke sind die charakteristische Fortbildung der obersächsischen Skulptur, wie wir sie namentlich in der Kanzel und in der Kreuzesgruppe zu Wechselburg kennen gelernt haben. Aber an die Stelle des halb unbewußten Schönheitsstrebens und der beinahe schüchternen Zurückhaltung in Ausdruck und Bewegung ist hier ein bewußtes Streben nach dramatischer Wirkung getreten, welches sich in den Standbildern mit einem ebenso ausgesprochenen Schönheitssinn in glücklicher Weise verbindet. In den Reliefs kommt daneben ein derb realistischer Zug zum Ausdruck, welcher denselben, wie es scheint mit einem gewissen Bewußtsein, den Charakter von einfachen Volksszenen giebt und selbst die Heiligengestalten ihres Heiligenscheines entkleidet.



Thüringisches Fürstenpaar im Dom zu Naumburg.

In den Statuen sind die Forderungen einer ausgebildeten plastischen Kunst meist schon mit Bewußtsein und Glück gelöst, namentlich die Belebung der Figur durch die Kontraste zwischen Standbein und Spielbein und durch reiche Faltengebung der mannigfach angeordneten Kleider. Die beiden Ehepaare rechts und links an dem Pfeiler beim Eingang zum Chorabschluß sind die bekanntesten; sie sind in der That in ihrer reichen Charakteristik, ihrer lebensvollen Bewegung und Beziehung zueinander besonders ausgezeichnet. Die Krone gebührt aber wohl dem Standbilde einer jungen fürstlichen Witwe, wie der Kopfschleier andeutet, die mit der Linken in einem Buche blättert, welches sie in der rechten Hand hält. Die ruhige rechte Seite der Figur, über welche der schwere Mantel in wenigen großen Langfalten bis zu den Füßen herab fällt, ist zu der leicht bewegten linken Seite dadurch in einen ebenso feinen als glücklichen Gegensatz gesetzt, daß der auf geraffte Mantel die Formen, auf denen er in kräftigen, sehr individuellen Querfalten aufruht, wenigstens erraten läßt. Dabei wirken in der weiten Hülle des massigen Mantels und des Kopftuchs die sorgenvollen Züge, welche sie einhüllen, und die vornehmen schlanken Finger doppelt zierlich und fleischig. Die sprechende Bewegung und treffliche Modellierung der Hände bezeugen eine Feinheit naturalistischer Beobachtung und ein Verständnis, zugleich aber auch eine Summe von Geschmack, wie sie vereint in der deutschen Plastik der späteren Zeit kaum noch einmal zum Ausdruck gekommen sind. In der italienischen Kunst hat selbst ein Quercia ähnliches kaum mit größerem Sinn aufgefaßt; aber es fehlt ihm in der Ausführung der klassische Sinn für Verhältnisse und für statuarische Ruhe und die Freude an der naturalistischen Durchbildung, welche wir hier bewundern.



Statue einer jungen Fürstin im Dom zu Naumburg.



Standbild eines fürstlichen Stifters im Dom zu Naumburg.

Von ähnlicher Schönheit und im interessanten Gegensatz gegen diese Matronengestalt sind die beiden jungen Frauen der oben schon genannten Fürstenpaare entworfen und durchgeführt; jugendliche Lebenslust leuchet aus ihrem heiteren Blick und der edlen Körperfülle, die aber, dem heiligen Platz entsprechend, für den sie bestimmt waren, unter der vollen Gewandung kaum angedeutet ist. Eine Vorahnung gotischer Art und Unart verrät sich in dem Lächeln wie in den Falten des Gewandsaumes der Statue links; und beides giebt uns mit den Baldachinen über den Statuen und architektonischen Details der Umgebung die Gewißheit, daß wenigstens die jüngsten Darstellungen bereits an der Grenze der neuen Zeit, am Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein müssen. Zu diesen letzten Arbeiten möchte ich namentlich die vier auf ihren Schild gestützten Männer im Chorabschluß rechnen, mit schwermütigem Blick und reicher Fältelung der Gewänder. Nennenswert ist besonders noch eine vierte Frauengestalt, die zweite Statue links vom Eingang: jugendlich schlank, von reizend schönen Zügen und doch von einem hehren Ernst, dessen Ausdruck noch verstärkt wird durch die Bewegung, mit welcher die Fürstin ihren faltenreichen dünnen Mantel über dem schlichten Hauskleid zusammenzieht, in der Furcht, dasselbe möge die Reize ihres minniglichen Körpers mehr verraten, als es mit ihrer jungfräulichen Ehre verträglich.

Alle diese Statuen sollen bestimmte Persönlichkeiten wiedergeben und zeigen daher individuelle Verschiedenheiten. Abgesehen davon, daß die Mehrzahl derselben erst hundert oder mehrere hundert Jahre nach dem Tode der Dargestellten ausgeführt wurden und daher treue Abbilder von den meisten nicht vorhanden sein konnten, ist auch die Art, wie das Bildnisartige zwar überall angestrebt (man beachte den Gatten des Ehepaares rechts) aber doch nur so weit betont ist, daß es der Wirkung der Figuren als Idealgestalten zum Schmuck eines kirchlichen Tempels keinen Abbruch thut, charakteristisch für die große stilvolle Richtung dieser Kunst, welche die Natur schon in so hohem Maße beherrschte.

Das Gleiche läßt sich nicht ganz uneingeschränkt von den Skulpturen des Lettners behaupten, die sich auch dadurch als die jüngsten Arbeiten dieses gesamten Chorschmuckes charakterisieren. Schon in der Kreuzesgruppe tritt ein gelegentlich selbst das Unschöne nicht scheuender Naturalismus hervor: in der herkulischen Gestalt des Christus — freilich in dem, nebenstehend abgebildeten, Kopf von bewundernswerter Schönheit und ergreifendem Ausdruck — und mehr noch in den unter der Masse ihrer Gewänder und der reichen kleinen Fältelung fast verschwindenden Figuren der Maria und des Johannes. Die Wechselburger Gruppe verrät sich in den Typen wie in der reichen Gewandung und Anordnung als der Ausgangspunkt dieser Kunst, trotz der hier nur erst schüchtern gewagten Andeutung der inneren und äußeren Bewegung. In diesen Naumburger Gestalten beherrscht der nur zwei oder drei Menschenalter jüngere Künstler schon beinahe vollständig die Kenntnis des Körpers; mit fast zu absichtlicher Freude schildert er die innere Verzweiflung und sucht nicht nur in Gebärden und Bewegung, sondern selbst in der überreichen, unruhigen Faltengebung einen Ausdruck derselben. Charakteristische Züge, welche uns vereinzelt in dem einen und anderen jener fürstlichen Standbilder begegneten, treten hier verschärft und gehäuft auf und verkünden das Nahen einer neuen Zeit, welche leider weder den inneren Halt in sich hatte, noch in der Architektur den richtigen Ort fand, um diese Auswüchse eines überwuchernden



Standbild einer fürstlichen Witwe im Dom zu Naumburg.

in der Gewandung, welche Meisterschaft in der Abrundung dieser Gruppen! Wir glauben hier einer Kunst gegenüber zu stehen, die in raschen Schritten ihrem Höhepunkte entgegengeht, nicht an der Schwelle eines Verfalles von mehr als einem Jahrhundert. Freilich war dieser weit weniger Folge der Entwickelung der bildnerischen Kunst selbst, als vielmehr Folge des Zusammenwirkens äußerer Umstände, welche erdrückend auf jene einwirkten.



Gefangennahme Christi; im Dom zu Naumburg.

Diese ungünstigen verschiedenartigen Einflüsse machen sich schon in mehr empfindlicher Weise bei den bekannten Standbildern der Stifter im Dom zu Meißen*) geltend: an den Wänden des Chors, auf plumpen Konsolen aufgestellt, links Kaiser Otto I. und seine Gemahlin, einander zugewandt in ganz ähnlicher Weise, wie wir es bei den Stifterpaaren im Naumburger Dom sehen, rechts die Heiligen Johannes der Evangelist und Bischof Donatus; sämtliche Figuren bekrönt von kleinen turmartigen Baldachinen, deren reiche und spielende spätromanische Formen mit den in gleicher Weise angebrachten Baldachinen über den Standbildern in den Domen zu Bamberg und Naumburg fast genau übereinstimmen. Wir haben daher auch diese Figuren in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, und zwar wohl schon in die vorgerücktere Zeit desselben zu setzen. Der gesuchte Ausdruck in den Köpfen, welcher mehreren jener Standbilder schon eigentümlich war: das Lächeln in den jugendlichen Frauenköpfen und der schmerzhafte Ausdruck in den männlichen Gesichtern ist hier schon vollständig konventionell geworden und erscheint dadurch beinahe grimassenhaft. Auch die schön bewegten Hände sind nicht mehr von jener Feinheit der Naturbeobachtung; und selbst die Bewegung, obgleich bei dem Kaiserpaare in der Gewandung noch von großer Schönheit, hat doch schon in der Kaiserfigur etwas Unsicheres, in dem Donatus sogar schon einen bäurisch plumpen Beigeschmack. Die alte Bemalung und Vergoldung ist zu verschiedenen Zeiten aufgefrischt worden und daher ohne besonderes Interesse. In dieser Beziehung sind ein

*) Abgebildet bei Puttrich, „Denkmale in Sachsen."

paar wenig beachtete Statuen der Johanneskapelle entschieden interessanter: Johannes der Täufer, Maria mit dem Kind und eine jugendliche Gestalt, welche man als den Evangelisten Johannes bezeichnet, die aber, nach dem Räuchergefäß in der Hand, wohl nur als ein Engel aufzufassen ist. Die Bemalung ist in diesen Figuren noch die ursprüngliche und läßt in ihren Überresten noch eine kräftige Wirkung und tiefe Stimmung herauserkennen. Von Interesse ist auch die in der Kapelle, mit welcher die Statuen offenbar gleichzeitig entstanden sind, angebrachte Jahreszahl 1291*); durch die Verwandtschaft der Figuren mit den Standbildern im Chor (namentlich ist der durch die zierliche Bewegung der Hände ausgezeichnete Engel der Johannesstatue des Chors sehr ähnlich) wird auch die Zeit der Entstehung dieser letzteren genauer festgestellt. Doch ist dieselbe danach jedenfalls vor das Jahr 1291 zu setzen, da sowohl Figuren als Dekoration der Johanneskapelle schon stärker ausgesprochene gotische Motive zeigen; namentlich die sitzende Madonna in der Gewandung und in der Bewegung.

Von Sachsen wurde in dieser Epoche ein großer Teil der bis zur Elbe vorgedrungenen slawischen Stämme unterjocht und rasch germanisiert; deshalb verraten auch die Anfänge der Kunstübungen in diesen Ländern vorwiegend sächsische Einflüsse. Freilich sind die plastischen Bildwerke aus dem zwölften Jahrhundert in Brandenburg, Mecklenburg und Pommern (so z. B. in Cammin) noch so wenig zahlreich und so unbedeutend, daß sie keiner näheren Beschreibung bedürfen. Das Hauptdenkmal ist das Relief im Tympanon des reichen Nordportals der Domkirche zu Lübeck: der thronende Christus in der Mandorla, welche zwei rasch ausschreitende Engel emportragen. In Motiv und Auffassung, wie in der stürmischen, aber ungeschickten Bewegung und den zierlichen Falten der Gewandung entspricht die Arbeit niedersächsischen Reliefs vom Ende des zwölften Jahrhunderts, obgleich wir ihre Entstehung nach dem Charakter der Architektur erst um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ansetzen dürfen.

In Schlesien zeigt das Südportal der Magdalenenkirche in Breslau, aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, dieselbe überreiche Fülle abenteuerlicher und konfus angeordneter Gestalten ohne jeden künstlerischen Wert, welche wir an den böhmischen und österreichischen Bildwerken des zwölften oder dreizehnten Jahrhunderts kennen gelernt und die wir wesentlich auf Einflüsse von Bayern zurückzuführen versucht haben. Im Gegensatz dazu haben einzelne der neuen deutschen Kolonien, welche die deutsche Kultur weit nach Südosten in den slawischen und ungarischen Ländern verbreiteten, am Schluß dieser Periode bereits stattliche und selbst ihrem künstlerischen Wert nach recht achtbare plastische Bildwerke aufzuweisen. Soweit die Abbildungen derselben (in der Publikation der österreichischen Centralkommission) ein Urteil gestatten, läßt der Charakter dieser Skulpturen nicht etwa auf einen Zusammenhang mit der Kunst in Österreich und Bayern schließen, sondern auf die Abhängigkeit von der Kunst Niedersachsens, von wo aus ja auch gleichzeitig dem fernen Südosten Europas, namentlich Siebenbürgen, der Hauptzuzug von Kolonisten zufloß.

---

*) Allerdings ist die jetzt sichtbare Zahl nicht die ursprüngliche, sondern wohl erst bei einer Restauration an Stelle der alten Inschrift oder auf Grund der Urkunden angebracht worden.

Die frühesten dieser Arbeiten sind wohl die Reliefs am Portal der Krypta des Doms zu Fünfkirchen mit Szenen aus der Jugend Christi. Vorgeschrittener sind die Bildwerke der beiden überaus reichen Portale der Kirchen von Tischnowitz in Mähren und von S. Ják in Ungarn, beide etwa aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. In Tischnowitz sind diese Skulpturen mit reichster Dekoration von charakteristischen Übergangsformen verbunden: im Rundbogen des Portals der thronende Christus in der Mandorla, zu den Seiten zwei kleine fürstliche Stifter nebst ihren Schutzheiligen; an der Fassade die Statuen der Apostel, welche, im Gegensatz gegen die starre typische Darstellung des Mittelfeldes, bereits einen etwas verwilderten Naturalismus tragen sollen. Am Portal zu S. Ják ist im Tympanon das von zwei Engeln gehaltene Brustbild Christi als Relief angebracht; darüber in Nischen, wirkungsvoll angeordnet, die Einzelfiguren Christi und der Apostel. Auch hier sollen die Gestalten durch Mannigfaltigkeit der Motive in Charakteristik und Ausdruck wie durch das Streben nach naturalistischer Durchbildung ausgezeichnet sein.

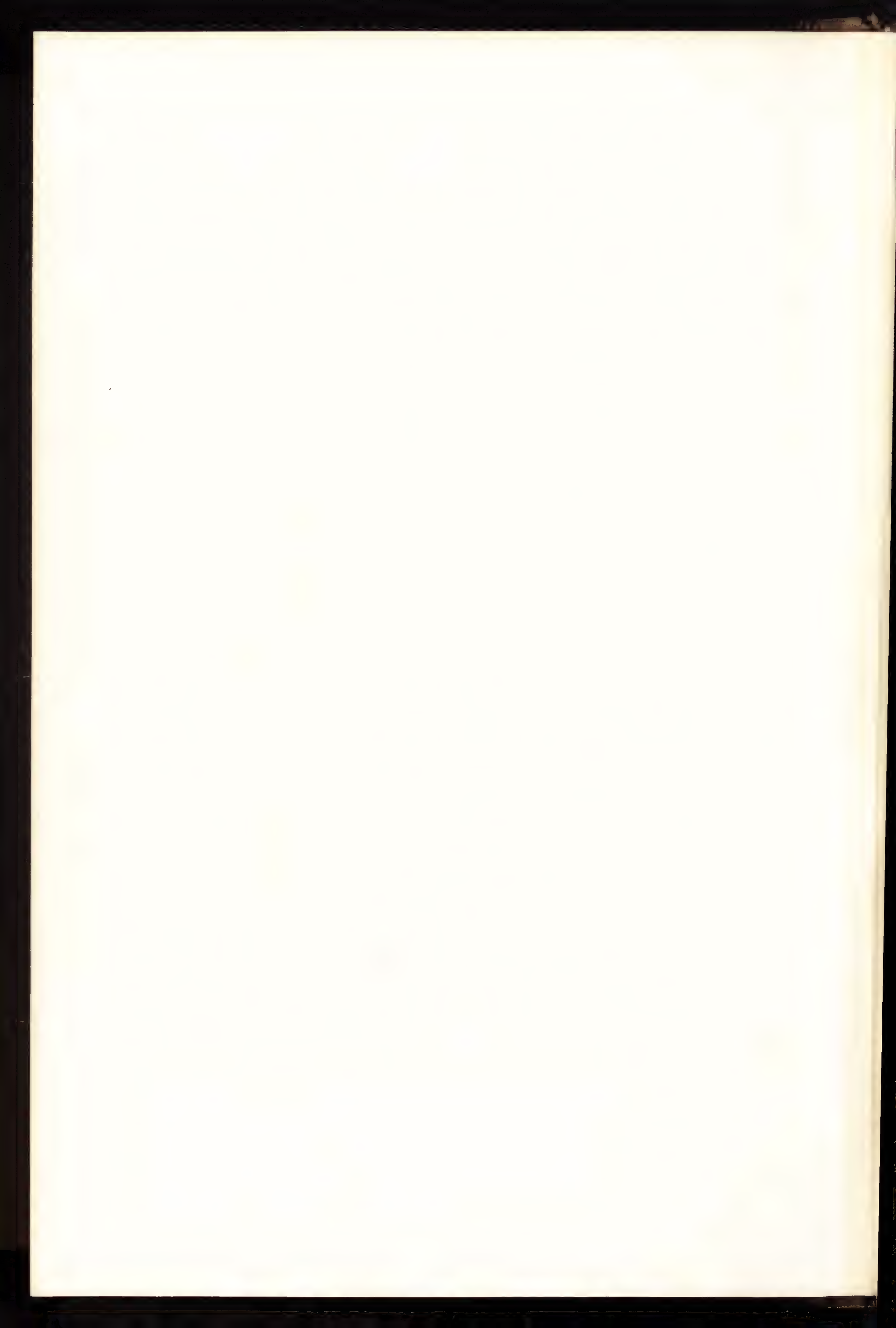
Süddeutschland hat gleichzeitig nur in zwei weit voneinander liegenden Gegenden eine der sächsischen verwandte und ähnlich bedeutende Entwickelung der Plastik aufzuweisen; beide an den Grenzen gelegen: der blühende Bischofssitz Bamberg in der Nordostecke von Franken, der Mark Meißen benachbart, in welcher, wie wir sahen, die sächsische Plastik des dreizehnten Jahrhunderts ihre höchste Blüte entfaltete; so wie zwei altberühmte schwäbische Bischofssitze, Freiburg und Straßburg, Frankreich benachbart und auch in ihrer Kunst in dieser Periode nicht ohne Einfluß von dort. An allen diesen Orten sehen wir die Plastik noch sehr viel entschiedener in Verbindung der Architektur und zum Schmuck derselben gehandhabt, als gleichzeitig im Norden Deutschlands; überall fällt hier daher ihre Entwickelung zusammen mit dem Ausbau der herrlichen Dome, welche noch heute den Glanz dieser Städte bilden.

Der Bau des Doms von Bamberg, wie wir ihn jetzt vor uns sehen, fällt in seinen Hauptteilen bereits in das dreizehnte Jahrhundert; den Abschluß durch den Bau des westlichen Chors und Querschiffs setzt man um das Jahr 1274. Diesem Zeitraum gehören auch die Bildwerke an, welche den Dom innen wie außen schmücken. Sie zeigen auf den ersten Blick zwei sehr verschiedene Richtungen: die eine altertümliche und herbe, mit deutlichem Anschluß an die unter byzantinischen Einflüssen stehende Kunstrichtung des zwölften Jahrhunderts; so wie eine freiere Richtung, deren Schönheitssinn, große Gewandung, freie Haltung und monumentale Wirkung den spätesten Bildwerken der sächsischen Schule, besonders den Standbildern des Naumburger Chores, so verwandt ist, daß wohl eine Beeinflussung von dieser blühenden Nachbarschule angenommen werden darf.

So verschieden die Bildwerke dieser beiden Richtungen auf den ersten Blick erscheinen, so lassen doch mehrere Umstände darauf schließen, daß ihre Entstehung nicht mehr als ein oder höchstens zwei Menschenalter auseinander liegt. Sowohl die Ornamente an den erstgenannten Bildwerken des 1237 geweihten Ostchors, des sogenannten Georgenchors, als der große Sinn für Charakteristik in Ausdruck und Bewegung machen es zweifellos, daß dieselben nicht lange vor dem Ende des zwölften Jahrhunderts, vielleicht erst um das Jahr 1200 entstanden sind. Es sind aus-



Relief am Chor des Doms zu Bamberg.



schließlich Hochreliefs, die, als Schmuck der Arkadennischen an den beiden Brüstungswänden des Chors angebracht, unter sich durch Säulen mit reichen Kapitellen getrennt sind und über sich im halbrundem Abschluß ein gemaltes Ornament haben. An der Nordseite liegt der Thür zunächst das Relief der Verkündigung, dann folgen sechs Reliefs von je zwei sich entgegengestellten männlichen Heiligen; an der Südseite, in der gleichen Reihenfolge und Anordnung, der Erzengel Michael und wieder sechs Paare von Heiligen. Das auf nebenstehender Tafel wiedergegebene Paar von Heiligen vergegenwärtigt Auffassung und Stil dieser Bildwerke. In ihrer Mischung roher frühromanischer und byzantinischer Elemente mit einem ganz eigenen, beinahe gewaltigen Sinn für Charakteristik stehen dieselben in Deutschland einzig da*). Die Heiligen, meist Propheten und Apostel, sind regelmäßig so zu Zweien zusammengruppiert, daß sie in lebhafter Rede und Gegenrede sich gegenüber gestellt sind, nach der aus altchristlicher Zeit überkommenen Art der Darstellung der Apostel, aber vielleicht auch nach dem Vorbilde der Mysterienspiele, worauf Lübke aufmerksam macht. In lebendiger, selbst heftiger Bewegung und ausdrucksvoller Gebärde der charaktervoll und mannigfach geschnittenen Gesichter ist der Künstler ein wahrer Meister. Noch beinahe drei Jahrhunderte später wählt in Italien Donatello dieselbe Zusammenstellung für die gleichen Motive; aber an Mannigfaltigkeit und Energie in Ausdruck und Bewegung geht er kaum über das hinaus, was der Bamberger Künstler hier geleistet hat. In seinem Naturalismus geht derselbe schon so weit, daß er in einzelnen Köpfen deutlich den jüdischen Typus ausprägt, und daß er gelegentlich den einen Apostel im Eifer der Rede seinem Gegner den Rücken kehren läßt. Wunderbar kontrastiert mit dieser großen und feinen Anschauung die starre Behandlung der Gewänder und die einförmigen Parallelfalten, welche den rundlichen Bauch und die Schenkel in manierierter und fast koketter Weise hervortreten lassen und dadurch deutlich



Eva; vom Dom zu Bamberg.

*) Waagen, „Kunstwerke und Künstler in Deutschland“ (S. 78 ff.), verhält sich diesen Kunstwerken gegenüber, wie überhaupt gegen die Skulpturen im Innern des Bamberger Doms, sehr ablehnend; sie erscheinen ihm „von sehr mäßigem Verdienst, manche Motive sehr lahm.“ Die erste richtige Würdigung und Bestimmung ihrer Entstehung finden wir wieder bei Kugler („Kl. Schriften“ I.); am ausführlichsten geht Lübke in seiner „Plastik“, S. 480 ff., auf dieselben ein; seine Charakteristik ist ebenso treffend, wie seine Schilderung voll Wärme und Anschauung.

noch die Abhängigkeit des Meisters von der falschen Nachahmung geringer byzantinischer Kunstwerke bezeugen. Anderseits verraten mehrere Köpfe, namentlich der oben abgebildete Kahlkopf, daß der Künstler gleichzeitig auch die Antike sich zum Vorbilde genommen hat und antike Philosophenköpfe zu kopieren sucht.

In den Reliefs, welche beiderseits der Thür zunächst liegen, in der einfach schönen Verkündigung und im Erzengel Michael treten diese Eigentümlichkeiten noch gemäßigt und wie gebunden hervor; in einzelnen der Doppelfiguren sind sie dagegen in Ausdruck und Bewegung beinahe bis zur Karikatur übertrieben. Durch die gleiche Übertreibung und durch ein auch dort schon beginnendes Bestreben, die Gestalten möglichst schlank und gestreckt erscheinen zu lassen, verraten sich als etwas jüngere Arbeiten desselben Künstlers oder derselben Werkstatt die je sechs kleineren Figuren von Propheten, welche auf ihren Schultern die Apostel tragen, an der linken Außenwand des nördlichen Portals, zwischen den zierlichen Säulen desselben. Die übrigen Figuren an der rechten Wand sind aus späterer Zeit.

Eine sehr viel geringere handwerksmäßige Arbeit derselben Richtung ist das Relief im Bogenfelde der kleineren (nördlichen) Thür des Ostchors, welches die Madonna thronend zwischen dem heiligen Georg und Petrus, Kaiser Heinrich, seiner Gemahlin und einem heiligen Bischof darstellt; zu den Füßen ein knieender Geistlicher in kleinerer Figur.

Von dieser Gruppe von Bildwerken, deren herbe und befangene Formensprache mit dem lebendig pulsierenden inneren Leben und dem kräftig naturalistischen Streben eine zwar schreiende, aber doch keineswegs abschreckende Wirkung hervorbringt, fehlen uns leider die Bindeglieder zu der jüngeren, noch zahlreicheren Gruppe von Bildwerken, welche den Dom innen und außen schmücken. Da sie teilweise der Abschluß des bildnerischen Schmuckes sind, welchen jener ältere Künstler begonnen hatte — namentlich ist dies am nördlichen Portal der Fall —, so darf man schon daraus schließen, daß diese Arbeiten nicht durch einen so großen Zeitraum getrennt sind, wie die auffällige Verschiedenheit des Stils auf den ersten Blick vermuten läßt. Statt der gewaltsamen, stürmischen Bewegung dort herrscht hier eine vornehme Ruhe in der Haltung; statt der herben und selbst häßlichen und verzwickten Formen und Typen jener Reliefs offenbart sich hier ein feiner Sinn für Verhältnisse, wie für schöne und weiche Formen; und an Stelle der manierierten Gewandung fällt hier eine durch große Massen und zugleich durch feine Durchbildung der Details wie durch individuelle Mannigfaltigkeit ausgezeichnete Gewandung auf, welche zur großen und vornehmen Wirkung der Gestalten ganz besonders beiträgt.

Am vorteilhaftesten zeigen sich diese Eigenschaften an den bekannten sechs lebensgroßen Statuen des Fürstenportals im Georgenchor: links die Heiligen Stephan, Kaiserin Kunigunde und Kaiser Heinrich II., rechts Petrus, Adam und Eva. Die beiden letzteren, völlig nackte Figuren, sind von edlem Fluß der Linien, von schönen, fast zarten Formen, deren Wiedergabe jedoch noch die Ungewohnheit in der Anschauung und Wiedergabe des Nackten und teilweise noch mangelhafte Kenntnis der menschlichen Gestalt verrät.*) Dagegen dürfen die vier Gewandstatuen wohl den vornehmsten

*) Die Abbildung dieser beiden nackten Figuren in Lübkes Plastik S. 478 ist leider mißglückt und muß eine falsche Vorstellung von der Richtung des Künstlers geben; deshalb ist die Statue der Eva hier noch einmal, in einer Zeichnung nach dem Original, wiedergegeben.



Statuen Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde am Dom zu Bamberg.





Reiterstatue König Konrads III. im Dom zu Bamberg.

Erzeugnissen deutscher Plastik zugerechnet und den verwandten Statuen in Naumburg und Magdeburg unmittelbar zur Seite gesetzt werden. Vor diesen haben sie sogar eine edle, ungesuchte Einfachheit, sowohl in der Bewegung wie im Ausdruck, und zugleich größere Mannigfaltigkeit voraus. Auch die beiden Statuen des Kaiserpaares sind hier, vielleicht in der Absicht sie als Heilige zu charakterisieren, schon in ihrer Tracht mehr als Idealfiguren gegeben. In allen Figuren bewundern wir gleichmäßig die edle, charaktervolle Bildung der Köpfe, die glückliche statuarische Ruhe, die flüssige Behandlung der vollen Falten und die Feinheit in der mannigfachen Ausgestaltung derselben wie in der glücklichen Anordnung und Beziehung der Statuen zueinander.

Offenbar derselbe Künstler, wie der Vergleich in Auffassung und Behandlung ergiebt, wurde etwa gleichzeitig zu einer andern, neuen und außerordentlichen Aufgabe berufen, zur Anfertigung einer Reiterstatue Kaiser Konrads III (auch als König Stephan der Heilige von Ungarn bezeichnet), welche auf breiter Blattkonsole an einem Pfeiler neben dem Aufgange zum Georgschor aufgestellt ist. Sitz und Haltung des Kaisers sind frei und vornehm; der Faltenwurf ist reich und groß angeordnet. Der Gaul, von einem gewöhnlichen, derben Schlage, ist in der Bewegung, namentlich in der Stellung der Vorderbeine noch teilweise mißglückt; der häßliche Kopf mit seiner Ramsnase und das Hinterteil zeugen aber wieder von einer sehr lebendigen Anschauung und von eingehendem Naturstudium.

Außer diesen Porträtgestalten, die als solche durch einzelne individuelle Züge charakterisiert sind, besitzt derselbe Chor in dem nördlichen Seitenschiff noch drei Idealfiguren in Lebensgröße, welche dieselbe Richtung und vielleicht auch noch denselben Meister, jedoch bereits in vorgeschrittener Entwickelung verraten. Es sind dies die beiden Statuen der Verkündigung und eine ältere Figur von matronenhaftem Charakter, welche man als Sibylle oder als heilige Anna bezeichnet. Stellung und Faltenwurf des Engels, dessen Gewand vom Hals bis auf die Füße schlicht in großen geschwungenen Falten herabfällt, sind der heiligen Kunigunde sehr verwandt, jedoch bei weniger glücklichen Verhältnissen, während das typische Lächeln des Engels sich auch schon im heiligen Stephan findet, wenn auch noch nicht in so stark ausgesprochener Art. In der Figur der Maria zeigt die Gewandung eine überaus reiche kleine Fältelung, die jedoch der großen klaren Motive keineswegs entbehrt; ähnlich wie wir es in den Figuren der Kreuzigungsgruppe zu Naumburg sehen. Die Haltung hat etwas außerordentlich Reizvolles, der Ausdruck des Kopfes ist hold und hehr zugleich. Die „Sibylle“ zeigt den gleichen Charakter zur herben Größe gesteigert; sie ist ein würdiges Gegenstück zu der Matrone mit dem Buch im Naumburger Dom; aber gegenüber der einfach strengen Gewandung dieser Figur hat der Bamberger Künstler mit der Erhabenheit im Ausdruck größten Reichtum in der Faltengebung zu vereinigen gesucht und hat dies ohne Einbuße des Ausdrucks erreicht. Ähnliches hat die deutsche Kunst selbst in der Renaissance nicht einmal wieder angestrebt; aber auch die gleichzeitigen französischen Bildwerke in Amiens, Reims und Paris kommen diesen Standbildern wohl in Liebreiz und Geschmack gleich und übertreffen sie selbst darin; in Großartigkeit von Haltung und Ausdruck sind sie ihnen aber kaum gewachsen.



Statue der Sibylle im Dom zu Bamberg.



Ähnlich und etwa gleichzeitig sind zwei benachbarte männliche Statuen; ein heiliger Bischof und der heilige Dionysos (letzterer mit modernem Kopf in den Händen); schlichter aufgefaßt, aber nicht von der gleichen packenden Größe und Originalität. Die reiche kleine Fältelung, das typische Lächeln, der weiche Fluß der Glieder, hie und da schon mit Neigung zu ausgeschwungenen Stellungen, sind hier wie in den Bildwerken der sächsischen Lande und ebenso in Schwaben und in Frankreich charakteristische Zeichen für das Ausleben dieser Kunstepoche; die gotische Periode übernimmt diese Eigentümlichkeiten und verzerrt sie bald zu typischer Erstarrung. Der Dom zu Bamberg bietet ein paar sehr charakteristische Beispiele der Ausartung dieser Richtung in einigen Grabsteinen von Bischöfen aus dem Ende des dreizehnten und vom vierzehnten Jahrhundert, welche die Haltung und Gewandung jener älteren Bildwerke in manieriertester Weise karrikiert zeigen. Dasselbe ist der Fall mit den drei Paaren von Aposteln und Propheten, welche an der rechten Schrägung des Nordportals sich dem Eingang zunächst befinden; manierierte Bildungen, die in ihrem jetzigen Zustande starker Verwitterung geradezu wie rohe Arbeiten der schwülstigsten Barockzeit erscheinen. Auf einige andere recht achtbare Arbeiten vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts werden wir später noch zurückkommen.

Der Künstler, welcher jene Standbilder im Georgschore fertigte, verrät sich unverkennbar auch in verschiedenen Arbeiten außen am großen Nordportal. Zunächst in den beiden großen Statuen des Alten und Neuen Bundes, welche rechts und links zur Seite des Portals stehen. Die außerordentlich schöne Faltengebung ist hier einfacher gehalten, um die Formen des Körpers in ihren schlanken, edlen Verhältnissen und sogar mit einer gewissen, sehr dezent ausgedrückten fleischigen Wirkung zur Geltung zu bringen. Auffassung und Behandlung der Formen lassen durch die Gewandung hindurch den Künstler der Eva an dem Portal des Georgschores nicht verkennen. Durch ihre einfach vornehme Haltung gebührt diesen Gestalten vor den beiden gleichen, in mancher Beziehung nahe verwandten Figuren am Dom zu Straßburg entschieden der Vorzug.

In den übrigen Arbeiten dieses Portals, reichen und bewegten Kompositionen, zeigt sich der Künstler nicht von gleich vorteilhafter Seite. Schon die drei kleinen Prophetenfiguren, welche auf ihren Schultern Apostel tragen, an der äußeren Seite der rechten Thürwange, sind in ihrer Zusammenstellung wie in ihrer Beziehung zu der Darstellung des Jüngsten Gerichts im Tympanon nicht zu vergleichen mit der einfachen und herben Größe der gleichen älteren Gestalten an der linken Thürwange. In diesem jüngsten Gericht wird der Vorzug der Beschränkung auf einige wenige Figuren doch wieder aufgehoben durch die unvorteilhafte Wirkung der ganz verschiedenen Proportionen der Figuren (wesentlich der Ausfüllung des halbrunden Feldes zu Liebe) so wie durch die übertrieben reiche Faltengebung der Gewänder und den grimassierenden lächelnden Ausdruck in einzelnen Köpfen der Seligen. Ähnliche Mängel zeigen auch die sonst in der Bildung des Kopfes sehr edle sitzende Figur des Abraham, der drei winzige Figürchen von Seligen im Schoße hat, so wie die Statuette des posaunenblasenden Engels, beide links vom Tympanon. Nicht verständlich ist mir die Bedeutung von zwei kleinen, augenscheinlich auf die gleiche Werkstatt zurückgehenden Figuren, welche an den Pfeilern unterhalb der Statuen des Alten und Neuen Bundes angebracht sind; auch ist die eine sitzende Figur links bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt.

Diesem Cyklus mannigfaltiger und reicher Bildwerke, zumeist von demselben großen Künstler und seiner ausgedehnten Werkstatt, reiht sich endlich als sehr origineller Abschluß die Tumba des Papstes Clemens II. an, welchem in seiner Eigenschaft als Bischof von Bamberg mehr als zweihundert Jahre nach seinem Tode (1047) hier ein marmornes Grab gesetzt wurde, das jetzt oben im Westchor seinen Platz hat. Die Grabplatte ist völlig schmucklos. Ringsherum laufen aber Reliefdarstellungen, welche neben den Figuren der kirchlichen Tugenden auch eine Vision des Papstes zeigen. Die Gestalten sind von reicher Fülle, von lebhaftem Ausdruck und von heftiger,



Relief am Grabe Clemens' II.

aber teilweise nicht unglücklicher Bewegung; so ist namentlich jene Szene aus dem Leben des Papstes lebendig erzählt. Die Arbeit ist in einem für den Zweck des Grabes besonders glücklichen, ziemlich flachen Relief gehalten, welches uns in dieser Zeit sonst selten begegnet. Sowohl die Gewandung wie die vollen Formen der Köpfe und das typische Lächeln der Frauen sind hier charakteristische Zeichen des Übergangs zur Gotik.

Daß diese blühende Entwickelung der Plastik in Bamberg vom Norden, von der sächsischen Kunst aus angeregt und beeinflußt wurde, dies bezeugten — von ihrer Verwandtschaft mit den sächsischen Bildwerken abgesehen — der geringe Umfang und die geringe Bedeutung der gleichzeitigen Plastik im übrigen Franken sowohl als in Bayern, deren künstlerischer Wert obenein verhältnismäßig noch geringer ist als im zwölften Jahrhundert. Die schwäbische Plastik entfaltet aber in dieser Zeit nur in den südwestlichsten Städten der Provinz eine umfangreiche, blühende Thätigkeit, so daß auch zwischen ihr und der Bamberger Schule kein näherer Zusammenhang denkbar ist.

Die kleine Zahl jener Bildwerke dieser Zeit in Franken, außerhalb Bambergs, sei hier kurz aufgezählt. Weder das Relief über dem Portal der Stiftskirche zu Aschaffenburg, die Madonna zwischen den Heiligen Alexander und Paulus, noch

die Überreste eines Portals der Kirche in Neustadt a. M. (Maria und die beiden Stifter Karl d. Gr. und Bischof Martin, jetzt außen am Chor eingemauert) zeigen nur entfernt die naturalistische Belebung oder den großen Zug der Bamberger Figuren. Wirkungsvoller und edler ist das kolossale Holzkruzifix in derselben Kirche zu Aschaffenburg, welches auch durch seine alte Bemalung von Interesse ist. Selbst die beiden ältesten Bischofsgrabmäler im Dom zu Würzburg, die Grabfiguren Gottfrieds I. und Gottfrieds II., sind für die Zeit ihrer Entstehung (frühestens um das Jahr 1200) noch eigentümlich starr und ohne individuelle Belebung. Dasselbe gilt auch von



Relief am Grabe Clemens' II.

einem Relief in der Sammlung des historischen Vereins ebenda, der Madonna zwischen den beiden Johannes, bei welchen die edlen Köpfe sehr vorteilhaft gegen die ungeschickte Faltengebung abstechen.

In Bayern hat nur Landshut eine Reihe von namhafteren Bildwerken verschiedener Art aufzuweisen. Zunächst in der Kapelle der Burg Trausnitz den plastischen Schmuck im Innern, wie in manchen sächsischen Kirchen in Stuck ausgeführt: an der Brüstung des Chors die sitzenden Figuren des thronenden Christus, der Maria, der Apostel und des Täufers Johannes; neben der Chornische das Verkündigungsrelief und die Statuen der heiligen Barbara und Katharina; endlich, von der Decke herabhängend, ein kolossales Kruzifix, mit Johannes und Maria zur Seite. Diese letzteren von überschlanker Bildung und wenig belebter Gewandung mit zahlreichen Parallelfalten; die übrigen Figuren dagegen schon teilweise von feiner Belebung, tüchtiger Gewandung und anmutiger Bildung. Wie diese Bildwerke, so sind auch die Grabfiguren Ludwig des Kehlheimers († 1231) und seiner Gattin († 1240), jetzt unweit Landshut in der Afrakapelle zu Seligenthal aufgestellt, die Überreste eines größeren, dem ebengenannten ähnlichen plastischen Schmuckes. Auch diese tüchtigen Arbeiten um die

Mitte des dreizehnten Jahrhunderts sind in Stuck über einem Holzkern ausgeführt und noch alt bemalt. — Weit roher, aber trotzdem nicht viel früher sind zwei Grabsteine im Dom zu Freising.

In Schwaben sind die Kirchen dieser Periode fast entblößt von jedem plastischen Schmucke, bis um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts durch das Eindringen der Gotik von Frankreich aus sich auch die Freude derselben an der reichen bildnerischen Dekoration der Portale und der ganzen Fassade verbreitet. Dies ist daher vornehmlich in der Frankreich benachbarten südwestlichen Ecke von Schwaben der Fall, namentlich in Straßburg und Freiburg. Doch sind diese Skulpturen meist schon mit einer Architektur von ausgebildeten gotischen Formen verbunden und tragen ihrerseits nicht nur in der entschiedenen Abhängigkeit von der Architektur, sondern auch im ganzen Charakter, in Gewandung, Bewegung und Ausdruck schon so sehr gotischen Charakter, daß wir sie erst im Zusammenhange mit den übrigen gotischen Skulpturen besprechen können, obgleich sie teilweise gleichzeitig oder selbst früher als einige der oben beschriebenen sächsischen oder fränkischen Skulpturen entstanden sein mögen.

Einen ausgesprochen romanischen Charakter haben am Dom zu Straßburg nur die Bildwerke außen und im Innern des romanischen Querschiffs. Am Doppelportal des südlichen Querarmes sind aus dem Bildersturm der französischen Revolution, der für die meisten Kirchen Frankreichs so verhängnisvoll gewesen ist, noch die beiden Statuen des Alten und Neuen Bundes gerettet, deren Schönheit den Verlust der übrigen Standbilder, welche zu jeder Seite der Portale angebracht waren, schmerzlich vermissen läßt: Frauengestalten von vornehmer Haltung, edler Bildung, schönen Gesichtsformen und trefflicher Gewandung, deren zierliche Langfalten durch die Gürtung über den Hüften die vollen weiblichen Formen in naturgetreuer und doch züchtiger Weise zur Geltung kommen lassen. Von den gleichfalls erhaltenen Reliefs im Halbrund erscheint die Krönung Mariä neben jenen Einzelfiguren beinahe leer in der Komposition und nüchtern in Bewegung und Ausdruck, während der figurenreichere Tod der Maria gerade durch starken Gefühlsausdruck und lebensvolle Bewegung ausgezeichnet ist. Freilich zeigt hier schon die Art, wie die Figuren im Raum zusammengedrängt und wie einzelne Bewegungen übertrieben sind, teilweise auch die Behandlung der Gewandung den Übergang zum gotischen Stil. Bekanntlich hatte sich an einer der jetzt fehlenden Statuen eine gewisse *Savina* als Künstlerin genannt, welche die auch in der Kunst geschäftige Mythenbildung zu einer Tochter des Erwin von Steinbach gemacht hat. Ob diese Künstlerin auch jene noch erhaltenen Bildwerke des südlichen Portales gearbeitet hat, können wir jetzt, bei dem Fehlen der bezeichneten Figur, nicht mehr entscheiden; doch lassen wesentliche Verschiedenheiten in jenen erhaltenen Arbeiten eher auf verschiedene Künstlerhände schließen.

Auch im Innern des Querschiffes sind an einem der Pfeiler, dem sogenannten Erwins- oder Engelspfeiler, eine Anzahl Statuen erhalten: die in drei Reihen übereinander um den Pfeiler angeordneten, lebensgroßen Figuren Christi, der Evangelisten und sieben posaunenblasender Engel. Sie sind den Statuen am Portal

verwandt, zeigen aber die Hand eines noch etwas befangeneren Künstlers. Namentlich sind die Engel zu schlank, ihre kleinen Köpfe leblos im Ausdrucke, die zierlichen Langfalten ohne feinere Belebung. Die vollbärtigen Evangelisten sind durch ihre schönen jugendlichen Köpfe und die glücklichen Verhältnisse anziehender; doch erscheint diese Schönheit bei näherer Betrachtung zu leer und einförmig. Nach den Formen der reichen romanischen Baldachine über diesen Statuen und dem Charakter ihrer Arbeit werden wir die Entstehung derselben kurz vor die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, die Arbeiten des Portals dagegen um ein oder ein paar Jahrzehnte später zu setzen haben, wenn nicht etwa die verschiedene künstlerische Begabung der nebeneinander arbeitenden Steinmetzen den Grund für den verschiedenen Stil und Wert dieser Skulpturen ausmacht.

Der plastische Schmuck der Turmfassade des Münsters, der in Deutschland an Reichtum seinesgleichen nicht hat, hat schon den ausgesprochenen Charakter französischer Gotik des vierzehnten Jahrhunderts. Dagegen zeigen die gewöhnlich neben diesen Skulpturen des Straßburger Münsters genannten Bildwerke der Vorhalle und im Innern des Freiburger Münsters wenigstens in manchen der Einzelfiguren noch charakteristische Züge des romanischen Stils — ähnlich wie die Skulpturen der Vorhalle des Magdeburger Domes — und gehören jedenfalls meist noch in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Aber nach dem Charakter der überwiegenden Mehrzahl dieser Bildwerke, namentlich der Reliefs über der Thür kommen wir passender näher auch auf diese einzelnen früheren Standbilder erst bei Besprechung der gotischen Epoche zurück.

Neben diesen Bildwerken am Oberrhein haben die Kirchen des mittleren und unteren Rheingebietes, der Entwickelung der Plastik im elften und zwölften Jahrhundert entsprechend, auch aus dieser Zeit wenige und fast nur vereinzelte Bildwerke aufzuweisen, welche sich im Kunstwert mit jenen oberrheinischen oder mit den sächsischen und fränkischen Skulpturen derselben Epoche auch nur entfernt vergleichen ließen.

Am Mittelrhein, namentlich in Mainz, Speier und Worms, mag man das Fehlen fast jeglichen bildnerischen Schmuckes der Kirchen zum Teil auf die furchtbaren Verheerungen zurückführen, welche diese Städte und ihre Kirchen namentlich im siebzehnten Jahrhundert zu erdulden hatten. Die umfangreichste erhaltene Arbeit, die Reliefs über den beiden Portalen der Marienkirche zu Gelnhausen: die Kreuzigung und Maria zwischen vier weiblichen Heiligen thronend, letztere mit der Künstlerinschrift des *Heinrich Vingerhut*, ist nach dem Charakter der Architektur bereits in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstanden, verrät aber in der zierlich typischen Bildung der ausdruckslosen und starren Gestalten, in den schematisch angebrachten kleinen Parallelfalten eine über die Nachahmung der Byzantinischen nicht hinausgekommene, zurückgebliebene Kunstschule. Vorwiegend haben wir aber doch dies Fehlen plastischen Schmuckes, worauf ich schon früher hingewiesen habe, aus einem charakteristischen Zug der künstlerischen Richtung und Begabung dieser Gegenden zu erklären. Dies beweist auch die Seltenheit von Skulpturen dieser Zeit in den unteren Rhein-

gegenden. Als ein charakteristisches und besonders tüchtiges Werk macht Kugler in seinen „Kleinen Schriften" (II, 258) mit Recht auf eine kleinere Madonnenstatue in S. Maria auf dem Kapitol zu Köln besonders aufmerksam; die Abbildung, welche er giebt, ist von Interesse, weil in dieser Gruppe eine der frühesten in Deutschland erhaltenen Darstellungen der Madonna mit dem Kinde als Freifigur erhalten ist.*) Ähnliche Arbeiten sind zwei kleine schadhafte Reliefs im Walraf-Museum, den Tod der Maria und die Himmelfahrt darstellend. Mehrere, bereits um oder nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstandene Grabmäler zeigen sich in Anordnung und Auffassung den gleichzeitigen Grabsteinen in Niedersachsen verwandt, ohne dieselben aber in feiner Naturbeobachtung und in Geschmack der Anordnung ganz zu erreichen. So der einfache Grabstein des Grafen Heinrich d. Ä. († 1258) in der Kirche zu Altenburg und die beiden reicheren Grabdenkmale in Sayn und Laach: Graf Heinrich III. von Sayn, genannt der Große († 1246) mit seinem Söhnchen zur Seite, welches der riesenhafte Mann durch einen Schlag zu töten das Unglück hatte; und Pfalzgraf Heinrich III. († 1095), als Gründer der Abteikirche zu Laach mit dem Modell der Kirche in der Hand. Den reichen Baldachin über dem Grabe tragen sechs, sonderbarer Weise nach innen geneigte Säulen. Beide sind, was sonst in Deutschland nur ausnahmsweise bei Grabdenkmalen vorkommt, aus Holz geschnitzt. Dem erstgenannten gebührt durch die reiche Gewandung und die freie, bewegte Haltung, namentlich der einen Hand, der Vorzug vor der nüchternen Grabfigur des Pfalzgrafen; in beiden Gestalten zeigt sich schon der Übergang zu gotischer Empfindung und Behandlungsweise.

Von Bildwerken an Kirchen dieser Zeit ist das Relief im Bogenfeld des Portals der Pfarrkirche zu Andernach leider nicht besonders erhalten: zwei Engel halten in einem Rund das Lamm Gottes; reich gewandete Figuren von zierlichem Faltenwurf und freier Bewegung.

Die Stiftskirche zu Wetzlar hat an dem eigentümlichen Übergangsportal des südlichen Seitenschiffes einen mehr durch seine glückliche monumentale Wirkung als durch künstlerischen Wert ausgezeichneten Schmuck von Statuen, der um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts oder wenig früher entstanden sein muß: über der Thür die Madonna; zu den Seiten je zwei Heilige; darüber im Giebel Christus thronend in einer Nische, neben dessen Haupte Engel mit Spruchbändern schweben, und etwas tiefer zu den Seiten Abel und Kain mit ihren Opfergaben. Schlanke Gestalten, wenig belebt und noch ohne feinere Belebung, aber in ihrer Ruhe, dem ehrlichen Streben nach ernstem, feierlichen Ausdruck, in Verbindung mit der glücklichen Verteilung von großer Wirkung für das Portal. Die Skulpturen am Portal der Liebfrauenkirche zu Trier tragen schon ausgesprochen gotischen Charakter und haben uns daher erst später zu beschäftigen.

*) Die in diese Zeit gehörige Kreuzesgruppe im Chor derselben Kirche, bemalte Holzfiguren in kolossalen Verhältnissen, scheint mir nicht von rheinischer Herkunft, sondern eher fränkischen oder thüringischen Ursprungs; sie ist erst wohl bei der Restaurierung der Kirche hierher gesetzt worden, da sie weder von Kugler noch von Lotze genannt wird.

Viertes Kapitel.

Die Plastik im Dienste der gotischen Baukunst
(um 1275 bis 1450).

Bei Abgrenzung der Epoche der mittelalterlichen Kunst, welche man herkömmlich als die gotische bezeichnet, (die in Deutschland früher übliche Bezeichnung als „germanischer Stil" ist zum Glück jetzt völlig aufgegeben) pflegte man diesen Zeitraum auch für die Plastik fast noch einmal so weit auszudehnen, als es hier geschehen ist. Wenn man danach die „gotische Epoche" mit der Mitte oder gar dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts beginnt und mit dem Ende des fünfzehnten abschließt, so wählt man als charakteristisches Merkmal derselben eine Eigentümlichkeit, die Herrschaft des Spitzbogens, welche selbst in der Architektur wesentlich nur eine äußerliche ist, die aber insbesondere für die Plastik und Malerei von gar keiner wesentlichen Bedeutung ist. Schon bei der Besprechung der vorausgehenden Periode wurde näher begründet, weshalb wir die Plastik um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts noch zu der sogenannten romanischen Kunst zu rechnen haben; und bei der Charakteristik der folgenden Periode werden wir näher darauf einzugehen haben, daß die plastische Bildnerei des fünfzehnten Jahrhunderts schon vor der Mitte desselben eine der gotischen Zeit geradezu entgegengesetzte Richtung annimmt und, mit ähnlichem Rechte wie gleichzeitig die Plastik in Italien, als Kunst der „Renaissance" bezeichnet werden muß.

Die Epoche der deutschen Skulptur, welche wir für die deutsche Plastik mit Recht als die gotische bezeichnen dürfen, charakterisiert sich durch die unbeschränkte Herrschaft der Architektur über die Plastik und den Einfluß der gotischen Bauformen auf dieselbe. In dem vorgeschrittenen Stadium der Entwickelung, in welchem Deutschland den gotischen Baustil von Frankreich übernahm, und in der dadurch angebahnten und bedingten weiteren Ausbildung desselben mußte dieser in der Regel so heilsame Einfluß der Architektur auf die Plastik in mehrfacher Beziehung von ungünstiger und selbst verhängnisvoller Wirkung sein. Durch das Bestreben nach möglichst leichter, luftiger Bauart, durch die Entwickelung aller Glieder nach oben und infolgedessen nach möglichster Beschränkung der Wandentfaltung wurden die zum Schmucke gotischer Bauten angebrachten Bildwerke auf einige wenige Plätze derselben beschränkt; und hier waren sie obenein zum Teil durch die Form des Spitzbogens gezwungen, sich — wenn ich mich so ausdrücken darf — zu ducken und zu bücken, um überhaupt Platz zu finden. Schon dieser äußere Grund erklärt teilweise jene den Statuen des vierzehnten

Jahrhunderts eigentümlichen ausgeschwungenen, gebeugten und gewundenen Stellungen, welche häufig die notwendige statuarische Ruhe ganz empfindlich beeinträchtigen. Daß aber der gezierte, schwächliche Charakter dieser Haltung keineswegs allein aus jenem äußeren Grunde entsprang, vielmehr zugleich ein Ausfluß der ganzen Zeitrichtung ist, ergiebt sich aus dem Ausdruck der Köpfe, welcher denselben empfindsamen Charakter eines einseitigen und doch konventionellen Gefühlslebens trägt. Dieser wirkt, bei dem Mangel an feinerem Verständnis der Natur, in seiner Übertreibung oft geradezu als Karikatur. Man pflegt allerdings dieser Zeit einen Fortschritt gerade durch ein genaueres Eingehen auf die Natur nachzurühmen, doch wie ich glaube, sehr mit Unrecht; wenigstens soweit es sich um das Verständnis für die Form handelt. Man vergleiche nur die dieser Zeit angehörenden Portalskulpturen am Dom zu Straßburg oder an der Lorenz- und selbst an der Frauenkirche zu Nürnberg mit den Bamberger oder Naumburger Bildwerken des dreizehnten Jahrhunderts: und man wird sich überzeugen, daß sie nicht nur in Größe und Adel der Auffassung und Schönheit der Formen, sondern ebenso sehr in der Richtigkeit der Verhältnisse, Wahrheit der Haltung, Verständnis für die Details, namentlich für den Faltenwurf, hinter den letzteren weit zurückstehen. Gerade in der Gewandung machte sich um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts das Bestreben geltend, durch Nachbildung von dünnen Stoffen eine möglichst reiche, zierliche Faltengebung hervorzurufen und zugleich den Körper darunter möglichst zur Geltung zu bringen. Dagegen sind die Figuren in den plastischen Bildwerken des vierzehnten Jahrhunderts mit langen gefütterten Gewändern von dickem Stoff bekleidet, welche den Körper ganz verhüllen und nur einfache schwerfällige und selbst plumpe Falten bilden; und diese sind nur ausnahmsweise und fast nur in der früheren Zeit wirklich groß angeordnet oder gar den Formen und Bewegungen des Körpers angepaßt. Ja die gotischen Künstler kommen allmählich dahin, den Faltenwurf ganz schematisch als etwas Selbständiges zu entwickeln: die Hauptfalten der Gewänder sind, im falschen Streben nach Größe, tief und plump gebildet und so angeordnet, daß sie häufig die Hauptformen und Bewegungen des Körpers verdecken oder geradezu entstellen; und im gesuchten Gegensatz dazu sind die Gewandsäume in zierliche, geschnörkelte Falten gelegt. Auffassung und Behandlung verraten hier den gotischen Steinmetz in seiner Freude an Hohlkehlen mit kräftigen Schatten und an den zierlichen Schnörkeln der Dekoration. Denn es ist ein charakteristisches Zeichen für die Plastik dieser Epoche und zugleich ein weiterer Grund für ihren Verfall, daß bei der Abhängigkeit derselben von der Architektur die Ausführung auch der rein plastischen Arbeiten in die Bauhütte, in die Hand der Steinmetzen kommt. Durch die außerordentlichen Ansprüche, welche die gotische Architektur an ihre Handwerker stellte, waren dieselben technisch allerdings dazu befähigt; dafür ging ihnen aber nicht nur das feinere Verständnis der Natur von vornherein ab, sondern dasselbe wurde durch die dem Steinmetzen geläufige stilistische Behandlung der Tier- und Pflanzenformen bei den architektonischen Ornamenten auch zu manierierter Behandlung des menschlichen Körpers verkehrt.

Wie diese Fehler, wie der Rückschritt in den Künsten überhaupt zugleich ein Ausdruck des politischen und sozialen Rückganges und Verfalls in Deutschland während des dreizehnten und namentlich des vierzehnten Jahrhunderts ist, dies näher auszuführen, ist Aufgabe der Kulturgeschichte.

Bei allen den gerügten Mängeln hat diese Epoche ihre nicht zu unterschätzende Bedeutung, namentlich als Vorbereitung der zweiten Blüte der deutschen Plastik im fünfzehnten Jahrhundert. Dieselbe liegt namentlich in der, freilich oft bis zur Karikatur gesteigerten Betonung des inneren Lebens, des Gefühls, während bei den plastischen Gebilden der vorausgegangenen Epoche in ihrer Größe und Schönheit häufig eine gewisse Leere und Kälte der Empfindung nicht wegzuleugnen ist. In diesem Streben verhüllt und vernachlässigt die gotische Zeit mit einer gewissen Absicht den menschlichen Körper, worin sie durch die Tracht begünstigt wurde; namentlich durch die festliche Tracht, wie sie die Kunst in der Regel wiederzugeben hatte: die Panzerrüstung beim Manne und das lange Kleid aus dickem Stoff und ohne Taille nebst dem schweren Schleppmantel bei der Frau.

Ein weiterer Fortschritt dieser Epoche liegt in der Erweiterung der Aufgaben. Obwohl sich dieselbe nämlich in der Zahl der umfangreicheren Bildwerke nur in den ersten Jahrzehnten noch mit der vorausgegangenen Epoche messen kann, ist doch die gleiche Abnahme in der Mannigfaltigkeit derselben keineswegs zu konstatieren. Vielmehr befördert das rasche Wachsen der Bedürfnisse, die steigende Bedeutung der Genossenschaften und selbst der Persönlichkeit des Einzelnen innerhalb derselben, so wie namentlich die wachsende Blüte der Städte die plastische Ausschmückung von mancherlei profanen Bauten. Dies erklärt auch die stets in weitere Kreise sich verbreitende Sitte der plastischen Grabsteine, die uns aus dieser Epoche in fast unzählbarer Fülle erhalten sind. Bei dem Wert, welchen die Auftraggeber auf dieselben legten, und bei den Preisen, welche sie dafür zahlten, mußten auch die Anforderungen an ihre künstlerische Ausführung und an porträtartige Wiedergabe mehr und mehr steigen. Daher sehen wir gerade in dieser Gattung von Bildwerken, namentlich gegen Ausgang dieser Epoche, die tüchtigsten Denkmale ausführen, deren Behandlung wirkliche Künstler verrät. Auch bildet sich gleichzeitig vorwiegend am Bildnis ein tüchtiger Naturalismus heraus, welcher schließlich um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zu einer neuen, zur höchsten Blüte der deutschen Plastik führt.

Der Übergang aus einer Entwickelungsperiode der bildenden Kunst in die andere geht niemals ganz plötzlich und ohne Vermittelung vor sich. Auch am Eingange dieser Epoche der deutschen Plastik stehen eine Reihe von Bildwerken, deren Eigenart sie in mancher Beziehung noch den Meisterwerken der vorausgehenden Epoche unmittelbar nahe rückt. Es läßt sich daher gelegentlich darüber streiten, ob wir solche Arbeiten der einen oder der anderen Epoche zurechnen sollen; und die Entscheidung wird zum Teil von äußeren Gründen, namentlich vom Zusammenhange mit dem Gebäude wie mit anderen Bildwerken, abhängen.

Charakteristisch für die Herkunft des neuen Stils ist der Umstand, daß derselbe in Deutschland zunächst in den Grenzgebieten gegen Frankreich auftritt, und zwar gerade an den Kirchen, welche zuerst in rein französischer Gotik ausgeführt wurden.

Man pflegt allen diesen Kirchen voran die Liebfrauenkirche zu Trier zu nennen. Auch der plastische Schmuck derselben zeigt in Anordnung und Charakter den gleichen neuen Stil; und zwar gleichfalls wohl zum erstenmal in Deutschland,

da wir die Entstehung dieser Skulpturen doch spätestens gleich nach Vollendung der Kirche im Jahre 1247 anzusetzen haben werden. Das Hauptportal erinnert in der Anordnung seiner Skulpturen an die etwa gleichzeitige Goldene Pforte zu Freiberg i. S.; doch verrät sich schon in der Entwickelung des plastischen Schmuckes über das eigentliche Portal hinaus bis in den Giebel der französische Einfluß. Das Portal zeigt im Halbrund die thronende Madonna und zur Seite derselben die anbetenden Könige und die Darstellung im Tempel, sämtlich in Relief; an den Thürleibungen waren je drei lebensgroße Statuen angebracht, von denen nur der Alte und Neue Bund so wie ein männlicher Heiliger erhalten sind. In den fünf Archivolten des Rundbogens darüber in kleinen Figuren die Kirchenväter, Bischöfe, Engel, Selige und die klugen und thörichten Jungfrauen. Zu den Seiten des Portals jederseits das Opfer Abrahams und Noahs Brandopfer; darüber je ein Erzvater und die Verkündigung; endlich im Giebel der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes; alle diese Darstellungen in reichlich lebensgroßen Freifiguren. Die Anordnung des Ganzen ist durch ihre Einfachheit und Klarheit von schöner Wirkung. Dagegen sind Bewegung und Ausdruck der einzelnen Figuren, neben gleichzeitigen sächsischen oder oberrheinischen Bildwerken, noch auffallend gebunden, teilweise selbst steif; auf feinere naturalistische Durchbildung ist ganz verzichtet. Die vollen, rundlichen Langfalten der Gewänder sind schon charakteristisch gotisch, während die ruhige Haltung, der einfache Ausdruck noch das Erbteil des romanischen Stiles sind. Ganz ausgesprochen gotischen Charakter tragen die augenscheinlich etwas jüngeren Bildwerke des unteren Nordportals: im Bogenfeld die Krönung Mariä, in den Hohlkehlen zwei Reigen von Engeln und zierlich naturalistisches Laubwerk, feiner bewegt, reicher gewandet und noch von größerer Anmut als die Gestalten des Hauptportals.

Unter dem Einfluß dieser Portalskulpturen entstand der ähnliche plastische Schmuck des Kirchenportals in dem benachbarten Tholey, nach Kuglers Angabe leider schon sehr verwittert: „im Bogenfeld die Auferstehung Christi, in den Bogenläufen die klugen und thörichten Jungfrauen u. s. w.“

Diesen Bildwerken der Liebfrauenkirche steht der Schmuck der Fassade des südlichen Querschiffs der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, am Neckar, so außerordentlich nahe, daß wir auch ohne die ausdrücklichen urkundlichen Zeugnisse auf die etwa gleichzeitige Entstehung unter den gleichen französischen Einflüssen schließen würden. Daß in der That die Bildwerke mit der zwischen den Jahren 1262 und 1278 von einem Pariser Architekten erbauten Kirche gleichzeitig sind, dies beweist auch hier ihre Zusammengehörigkeit mit dem Bau, für den sie an ihrer Stelle geradezu eine Notwendigkeit sind. Auch die Anordnung ist der an der Fassade der Liebfrauenkirche zu Trier sehr verwandt: am Thürpfeiler die Statue der Madonna, an den Thürschrägen die Statuen von je zwei Heiligen und außen daneben Petrus und Paulus; im Tympanon der Gekreuzigte zwischen den Gestalten des Alten und Neuen Bundes und Johannes und Maria, von zwei knieenden geistlichen Stiftern verehrt; in den Archivolten die Figuren der zwölf Apostel. Darüber im Giebel drei Heilige in Standbildern und zu oberst in den Blenden neben dem Fenster noch zwei weitere Statuen. Wie diese Bildwerke in der Anordnung zunächst auf die Hebung und Bereicherung der architektonischen Linien berechnet sind und dadurch schon sich als Arbeiten

gotischen Stils bekunden, so ist auch ihre Auffassung und Behandlung ebenso stark von den gleichen Zwecken beeinflußt, wie die der Trierer Bildwerke. Nur im Ausdruck der Köpfe zeigt sich ein stärkeres Streben auf lebendige Bewegung. Die Gestalten sind schlank, die Gewandung ist einfach, in lange Falten gelegt. Neben den Statuen von Bamberg oder Naumburg und selbst neben älteren sächsischen Bildwerken erscheinen dieselben wenig belebt; man empfindet schon, daß hier ein Steinmetz gearbeitet hat, der das Material nicht überwunden hat und den Stein nicht zu Fleisch und Blut umzugestalten wußte.

Auch am Oberrhein zeigt sich der französische Einfluß wie in der Architektur so auch in der Skulptur fast gleichzeitig und tritt hier gleichfalls an den ersten großen Kirchenbauten in französischem Stile auf. Doch entfaltet sich derselbe hier in viel glänzenderer Weise; und im Anschluß an eine ältere blühende Bildhauerschule bringt die Plastik hier anfangs noch eine Reihe von Arbeiten hervor, welche den Vergleich mit dem Besten aushalten, was in der vorangegangenen Epoche geschaffen war. Freilich sind dieselben noch mit manchen Arbeiten derselben, so namentlich mit den späteren Bamberger Bildwerken, den Statuen im Chor zu Naumburg und an der Paradiesespforte zu Magdeburg etwa gleichzeitig. Wenn sie aber trotzdem im Charakter von diesen so wesentlich abweichen, daß wir sie dieser neuen Richtung der Kunst zurechnen zu müssen glauben, so ist das namentlich dem französischen Einflusse und der Einwirkung der gotischen Architektur auf die Plastik zuzuschreiben.

Am Münster zu Freiburg i. Br. ist der außerordentlich reiche plastische Schmuck an der Außenseite vorzugsweise in die in den Turm angebaute Portalhalle gelegt, wodurch auf jeden Anteil derselben an der allgemeinen architektonischen Wirkung verzichtet worden ist. Der Künstler oder seine Auftraggeber haben dafür in dem abgeschlossenen Raum dieser Halle, die zur Sammlung und Vorbereitung auf das Gotteshaus besonders geeignet war, den eintretenden Gläubigen die gesamte Heilslehre in Bildwerken zur Anschauung zu bringen gesucht. Freilich geht Schnaase*) wohl zu weit, wenn er die Anordnung im allgemeinen sowohl wie die Gruppierung der einzelnen Statuen und ihr Verhältnis zueinander bis ins kleinste aus der Dogmatik und der scholastischen Gelehrsamkeit der Zeit erklären will; wir werden dem Zufall und künstlerischer Willkür, wenn nicht selbst mißverstandenen Umstellungen späterer Zeit einzelne sonderbar auffallende Zusammenstellungen zuzuschreiben haben. Aber jedenfalls ist der belehrende und erbauende Zweck der Bildwerke kaum an einem anderen deutschen Bauwerke des Mittelalters so deutlich und umfangreich ausgesprochen als hier; und deshalb kann man Kugler (Kl. Schriften) nicht beistimmen, wenn er, im Gegensatz gegen Schnaase, die Anordnung vorwiegend auf künstlerische Motive oder zufällige Laune zurückführen will. Am Pfeiler des Doppelportals, welches in das Innere der Kirche führt, thront hergebrachter Weise Maria mit dem Kinde. Die Reliefs des hohen Bogenfeldes sind durch kleine Bogenfriese in drei größere Abteilungen geteilt, von denen die beiden unteren wieder in je zwei Reihen zerfallen: zu unterst sind die Geburt und Anbetung der Hirten, so wie Gefangennahme und Geißelung dargestellt;

*) Schnaase. IV. 291 ff.



Statue vom Portal des Münsters zu Freiburg i. Br.

in der mittleren Abteilung die Kreuzigung; zu oberst das figurenreiche Jüngste Gericht. Die vier Archivolten, welche diese Reliefs einrahmen, enthalten, von innen nach außen betrachtet, die Statuetten von Engeln, Propheten, jüdischen Königen und von den Patriarchen. Unter denselben stehen in den Thürwangen beiderseits vier Statuen in beinahe Lebensgröße: rechts Maria und der Engel Gabriel, Maria und Elisabeth, in einer Nische zusammengedrängt, so wie die allegorische Gestalt des Alten Testamentes; links, der Madonna am Portalpfeiler zugewandt, die heiligen drei Könige und die Gestalt des Neuen Testamentes. Hieran schließen sich an den Wänden der Portalhalle, in gleicher Größe und gleicher Höhe aufgestellt, jederseits vierzehn Statuen. Über die Beziehungen derselben zueinander wie über die Bedeutung der Gegenüberstellung der gesamten Bildwerke beider Seiten verweise ich auf Schnaase, wenn auch seine Auffassung in manchen Punkten gar zu künstlich und gesucht erscheinen muß. Rechts die Statuen der fünf thörichten Jungfrauen, die allegorischen Gestalten der sieben freien Künste und mehrere weibliche Heilige; links fünf kluge Jungfrauen mit ihrem himmlischen Bräutigam Christus, fünf Heilige des Alten Testaments, so wie ein Engel und die allegorischen Gestalten der Wollust und Verleumdung.

Schnaase sagt von diesen Bildwerken der Vorhalle, welche man in die Zeit ihrer Vollendung, um 1270, zu setzen pflegt, daß sie „an Schönheitsgefühl, Schwung und zarter Grazie alle anderen Bildwerke der deutschen Gotik übertreffen.“ Für die meisten Arbeiten, namentlich für die Mehrzahl der Statuen, beruht dieses Urteil gewiß auf einer richtigen Wertschätzung derselben. Ihr Charakter und ihre Bedeutung erklären sich aus dem engen Zusammenhange mit der älteren Kunstblüte, die noch gleichzeitig in anderen Teilen Deutschlands ihre Meisterwerke hervorbringt. Denn sie sind, wie gesagt, zweifellos mit den späteren romanischen Bildwerken in Bamberg und in Sachsen gleichzeitig entstanden und teilen, wenn auch schon an einem Bauwerk in rein gotischem Stil angebracht, schon dadurch den großen plastischen Sinn jener früheren Epoche, daß sie für sich und getrennt von der Architektur gesehen sein wollen. Die Figuren vereinigen in sich noch die Hauptvorzüge der unmittelbar vorausgehenden Zeit: äußere Schönheit, edle Körperfülle und feine naturalistische Wiedergabe von Gestalt und Gewandung, und verbinden dieselben mit Vorzügen der neuen Richtung: größere Einfachheit, namentlich auch in der Gewandung, zu gunsten einer tieferen und mehr dramatischen Auffassung. Wie der Künstler



Statue vom Portal des Münsters zu Freiburg i. Br.

diese verschiedenen Vorzüge bei den klugen und thörichten Jungfrauen in der mannigfaltigsten und glücklichsten Weise zur Geltung zu bringen verstanden hat, dafür mögen wenigstens zwei derselben hier im Abbilde eine Anschauung geben. Ähnlichen Reiz haben verschiedene andere Statuen, namentlich unter den sieben Tugenden, während einige wenige dazwischen durch ihre plumpe Haltung und rohe Ausführung sofort als handwerksmäßige Steinmetzarbeiten, vielleicht schon aus etwas späterer Zeit, auffallen. Auch einige Statuen am Äußeren der Turmfassade, obgleich noch am Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden, tragen den ähnlichen mehr nüchteren handwerksmäßigen Charakter. Am glücklichsten wirken unter denselben, durch ihre vornehme Ruhe, die thronenden Gestalten von zwei Fürsten neben dem Portal.

Schon in eine vorgeschrittenere Zeit gehört der Statuenschmuck im Innern so wie namentlich derjenige der beiden Chorportale. An den Pfeilern des Hauptschiffs sind die großen Statuen der Apostel, der Madonna nebst zwei Engeln und mehrerer Heiliger angebracht; bis auf einige erst in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts gearbeitete Apostelfiguren durch vornehm ruhige Haltung und edlen Ausdruck ausgezeichnet. Das gleichfalls noch ältere südliche Portal des Chors zeigt den Tod und die Krönung Mariä im Bogenfelde und an den Seiten die Statuen der Maria und des heil. Christophorus; Gestalten, welche denen der Vorhalle noch nahe kommen. Dagegen gehören die Darstellungen der Schöpfung und des Sündenfalls so wie die Passion außen und innen am Nordportal des Chors schon der vorgerückteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts an und atmen nicht mehr den großen vornehmen Zug der übrigen Bildwerke.

Der Dom zu Straßburg nimmt durch seinen plastischen Schmuck in dieser Periode einen noch bedeutenderen Platz ein als in der vorausgehenden, namentlich durch die Ausschmückung der drei großen Westportale an der Turmfassade, welche gerade der systematischen und reichen Dekoration mit Statuen und Reliefs ihren außerordentlich einheitlichen und prächtigen Eindruck verdankt. Wie die Architektur, so zeigen auch diese Skulpturen noch in höherem Maße als alle bisher genannten rheinischen Bildwerke dieser Zeit ausgesprochen französischen Einfluß, in der Anordnung und Art der Aufstellung, wie im Charakter und selbst in der Ausführung. Doch überschätzt man in der Regel über jener reichen Gesamtwirkung den künstlerischen Wert der einzelnen Bildwerke, die obenein, wie sie jetzt vor uns stehen, zum großen Teile modern sind. Die Restaurationen, durch welche in neuerer Zeit die von den Verwüstungen der französischen Revolution arg mitgenommene Fassade wieder hergestellt wurde, haben namentlich die Reliefs in den Giebelfeldern der drei Thüren, die kleinen Figürchen und Gruppen in den Schrägen derselben und die kleineren Reliefs über den Statuen zur Seite der Thüren betroffen: dieselben sind zum größten Teil neu. Übrigens sind sie recht gut im Geiste französischer Bildwerke des vierzehnten Jahrhunderts ausgeführt worden. Alt sind dagegen oder nur unbedeutend restauriert fast alle Freifiguren der Thürwände und die kleinen Reliefs an den Sockeln derselben. Der umfangreiche Bildercyklus dieser Portale, dessen Entstehung in die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts fällt, giebt in klarer und anschaulicher Weise eine bildliche Illustration der christlichen Heilslehre: Im Giebelfeld der linken Nebenthür

die Szenen der Jugend Christi, an den Wänden die allegorischen Freifiguren der Kardinaltugenden und der sieben Barmherzigkeiten; am Hauptportal die Leiden Christi und an vier Reliefstreifen des Thürbogens in den Archivolten darüber kleine Szenen des Sündesfalles u. s. f.; an der Thür wieder je sieben Prophetengestalten, und oben im Giebelabschluß Salomo auf seinem Throne; endlich am rechten Nebenportal das Relief des Jüngsten Gerichts und die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen. Insbesondere auf letztere gründet sich der Ruf dieser Bildwerke, der entschieden übertrieben ist; denn sie können keineswegs den Vergleich aushalten mit den gleichen Figuren des Freiburger Münsters, die wir eben kennen gelernt haben, oder mit denen am Magdeburger Dom. Reichtum der Motive, in Bewegung wie im Ausdruck, ist zwar auch diesen Gestalten keineswegs abzuleugnen, und sie verdienen dafür teilweise entschiedene Bewunderung; aber beides erscheint schon so gesucht und absichtlich, daß dadurch der Eindruck wesentlich beeinträchtigt wird. Einzelne dieser Figuren sind schon so übertrieben in den ausgeschwungenen Stellungen, dem süßen Lächeln, den typischen runden Köpfchen, den langen schwerfälligen Falten, daß sie geradezu als manieriert bezeichnet werden müssen. Dasselbe gilt von den allegorischen Frauengestalten am anderen Seitenportal, obgleich sich auch unter diesen wieder einige durch maßvollere Bewegung und Ausdruck noch sehr reizvolle Figuren finden. Durchweg geringer und manierierter erscheinen die Einzelfiguren der alttestamentarischen Könige und Propheten am Hauptportal; für Liebreiz der Frauen reichte das Streben dieser Kunst wohl aus, aber männlichen Ernst oder Größe entsprechend wiederzugeben, war sie außer stande.

Das Elsaß hat noch ein paar verwandte, wenn auch in Pracht und zum Teil auch an künstlerischem Wert entschieden zurückstehende Portaldekorationen aufzuweisen. Den Straßburger Skulpturen in Anordnung und Charakter am nächsten stehen die plastischen Bildwerke des Doppelportals der Kirche zu Thann, die um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts (seit 1346) entstanden sind. Die beiden Thüren werden durch einen Pfeiler getrennt, welchen die Madonnenstatue schmückt; in den Bogenfeldern der einzelnen Thüren sind die Anbetung der Könige und die Kreuzigung Christi im Relief dargestellt; im großen Bogenfeld über der ganzen Portalanlage stehen fünf Reihen kleinerer Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben der Maria; an den Portalwänden je drei Freifiguren so wie oberhalb desselben verschiedene Statuen in anbetender Stellung. Die Figuren sind untersetzter und weniger reich und lebendig bewegt als in den Straßburger Fassadenbildwerken; die Auffassung und Anordnung ist nüchterner und schematischer als dort und hat darin mit dem plastischen Schmucke des Portals der Lorenzkirche in Nürnberg nähere Verwandtschaft. Am ansprechendsten sind die Freifiguren an den Portalwänden, während diejenigen oberhalb des Portals geradezu roh erscheinen.

Wesentlich früher und einfacher ist der Schmuck am Portal des südlichen Querschiffes der Martinskirche zu Kolmar. Als Künstler desselben ist durch Inschrift ein „*Maistres Humbert*“ bezeugt, der uns unter den Figürchen im äußeren Thürbogen auch sein Bildnis hinterlassen hat. Nach dem Charakter der Architektur dieses Portals müssen auch die damit zusammen gearbeiteten Bildwerke bald nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein. In der That steht der Meister Humbert darin sowohl in Anordnung wie in Auffassung und Behandlung mehr

den äußerst befangenen und puppenhaften älteren Elsasser Bildwerken (vgl. oben) weit näher, als den großartigen plastischen Werken am Chor des Straßburger Münsters. Im Bogenfelde ist im Relief unten ein Wunder des hl. Nikolaus dargestellt; darüber das Jüngste Gericht, in dem äußersten Bogen, der das Portal umrahmt, verschiedene ganz kleine Figürchen: das Ganze äußerst ungeschickt angeordnet, schlecht in den Verhältnissen und steif in den Bewegungen, aber darin sowohl wie im Ausdruck schon deutlich unter dem Einflusse der gleichzeitigen französischen Skulpturen.

Diesen Bildwerken wesentlich überlegen sind einige Elsasser Grabmonumente, welche dem vierzehnten Jahrhundert angehören. Zwei derselben, und zwar die schönsten, sind durch ihre Inschriften auf einen und denselben Künstler, auf den Bürger von Straßburg *Wölfelin von Rufach* zurückzuführen. In Straßburg selbst ist von seiner Hand in Sct. Wilhelm das Doppelgrab des Grafen Ulrich von Werd († 1344) und seines 1332 verstorbenen Bruders, des Kanonikus Philipp von Werd; beide Grabplatten in origineller Weise übereinander aufgestellt, die Gestalten einfach und schön angeordnet, von individueller Bildung und lebendiger Behandlung des interessanten Zeitkostüms. Eine erwünschte Vervollständigung vom Bilde des Künstlers giebt das zweite Denkmal, der Grabstein der (bereits 1260 verstorbenen) Markgräfin Irmengard in der Klosterkirche zu Lichtenthal in Baden, eine liebliche weibliche Idealgestalt, auf einer Platte ruhend, die ähnlich wie die Straßburger, von zwei Löwen getragen wird.

Von ähnlichem Reiz sind mehrere Grabsteine im Dom zu Basel, welche zumeist dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts angehören, namentlich das Grabmal der ersten Gemahlin Kaiser Rudolfs von Habsburg, die 1281 starb, und neben der die Gestalt ihres vor ihr verstorbenen Knaben ruht; sodann die Grabplatten des Grafen Rudolf von Thierstein († 1318) und des Bürgermeisters Conrad Schaler († 1318). Letztere schon in der etwas gesucht bewegten Lage ein charakteristisches, gutes Werk der rein gotischen Zeit; erstere dagegen, obgleich noch später ausgeführt, von sehr einfach ruhiger, edler Haltung. Auch die sitzende Statue Kaiser Rudolfs im Seidenhof zu Basel, die sowohl den Ausdruck männlicher Kraft wie richtige Verhältnisse empfindlich vermissen läßt, gehört dieser späteren Zeit an. Die schönen Reliefs an der Apostelpforte zu Lausanne, noch aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts, zeigen den rein französischen Stil dieser Zeit und haben uns daher in einer Geschichte der deutschen Plastik nicht zu beschäftigen.

Im Gebiete des mittleren und unteren Rheinthales entwickelt sich allmählich in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts eine lebhaftere plastische Thätigkeit. Doch bleibt auch jetzt noch, wie in den vorausgehenden Epochen, die Abneigung gegen die Beihilfe der Plastik zur Dekoration der Architektur charakteristisch. Die Bildhauer sind vielmehr vorwiegend durch die Anfertigung von Grabmonumenten oder selbständigen Altarwerken beschäftigt; wo ihnen außerdem gelegentlich Bildwerke für Kirchen in Auftrag gegeben werden, sind dieselben vereinzelte Statuen, deren Aufstellung in der Kirche da erfolgt, wo sie gerade Platz fanden. Die Ausnahme, welche in dieser Beziehung der Schmuck der Fassade der Liebfrauenkirche zu Trier macht,

geht — wie wir oben gesehen haben — wesentlich auf die französischen Einflüsse zurück, unter welchen diese Kirche entstand. In ähnlicher Weise sind es wohl Einflüsse der Nachbargebiete, welche an der östlichen Grenze des Rheingebietes an der Kirche von Wetzlar, deren Portal des südlichen Seitenschiffes schon früher einen reicheren plastischen Schmuck bekommen hatte, auch am Hauptportal so wie an der Thüre unter dem Turme eine reichere, entschieden architektonisch gedachte plastische Dekoration entstehen ließen. Am Hauptportal ist im Bogenfelde über der Thür in zwei Reliefstreifen die Anbetung der Könige und die Krönung der Maria dargestellt; die Archivolten enthalten die kleinen Figuren der klugen und thörichten Jungfrauen, der Patriarchen und Propheten. Entschieden überlegen ist diesen Bildwerken die größere Madonnenstatue an ihrem hergebrachten Platze am Thürpfeiler, eine edle Gestalt von liebreizenden Zügen und großer Gewandung. Sehr geringe spätere Arbeiten sind dagegen die Bildwerke am südlichen Portal des Turmes: die Statue der Madonna am Thürpfeiler, im Thürbogen Christus als Weltrichter zwischen Maria und Johannes thronend, zu den Seiten fünf männliche Heilige, oberhalb der Thür die Klage um den Gekreuzigten.

Köln besitzt außen am Dom und namentlich im Innern desselben eine Reihe von Arbeiten dieser Zeit, die jedoch dem Umfang der Kirche keineswegs entsprechen; teilweise allerdings, weil der langsame Fortschritt des Riesenbaues die plastische Ausschmückung verhinderte. Außen sind nur die schon vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts stammenden Bildwerke des Portals unter dem südlichen Turme bemerkenswert: Reliefs aus dem Leben von Petrus und Paulus im Bogenfelde, mehrere Apostelstatuen zu den Seiten und Statuetten in den Archivolten; durch Verwitterung teilweise beschädigt, aber auch so noch durch die tüchtige Haltung und die edlen, teilweise selbst charaktervollen Köpfe anziehend. Einen sehr verschiedenen Charakter tragen die bekannten zwischen 1349 und 1361 ausgeführten, mehr als lebensgroßen Statuen von Christus, Maria und den Aposteln, welche an den Chorpfeilern angebracht sind. Auffallend schlanke Gestalten, deren ausgeschwungene Haltung und süßlicher Ausdruck das Streben der Gotik, den Eindruck schüchterner Demut und engelhafter Reinheit in ihren Gestalten wiederzugeben, in besonders gezierter Weise zum Ausdruck bringt. Auch ist der Künstler auf eine naturalistische Belebung oder reichere Charakteristik der schönen Köpfe noch gar nicht eingegangen. Dagegen bekundet sich in der außerordentlich sorgfältigen Ausführung der Extremitäten und von Haar und Bart, wie in der Durchbildung der Gewänder, deren alte Bemalung noch erhalten ist, schon ein ausgesprochener und selbst feiner Naturalismus. Ansprechender sind die Statuetten spielender Engel mit holden Köpfchen, welche über diesen Statuen angebracht sind. Ähnliche Verdienste hat die große Madonnenstatue an der Südseite des Chores, zu welcher die kolossale in Holz geschnitzte Madonna in S. Maria in Lyskirchen (jetzt im Pfarrhause) ein interessantes Gegenstück bildet. Der in Marmor ausgeführte Vorsatz des Altars im Chor des Doms, welcher die Krönung Mariä und die zwölf Apostel im Relief zeigt und in derselben Zeit (1349) entstanden ist, erscheint daneben etwas flau und charakterlos; und dasselbe gilt von den Skulpturen der Johanneskapelle. Eine Reihe von Grabmälern, welche fast sämtlich aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts stammen, sind meist durch ihre lebensvollen Grabfiguren ausgezeichnet.

So das Denkmal des um die Ausschmückung des Doms so verdienstvollen Erzbischofs Wilhelm von Gennep († 1372), ferner die der Erbischöfe Philipp von Heinsberg (leider verstümmelt), Walram von Jülich († 1349) und Engelbert III. von der Mark († 1368); letzteres das reichste und zugleich in seinen zierlichen Statuetten, welche die Nischen der Seitenwände schmücken, durch das Verständnis und Studium der Körper ausgezeichnet. Am Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Sarwerden († 1414) ist die in Bronze ausgeführte Grabfigur nicht entfernt von der Schönheit wie die Statuetten der reich verzierten Nischen, welche rings um den Unterbau laufen; Gestalten von größter Anmut, reicher Charakteristik, trefflicher und mannigfaltiger Gewandung und von einem Verständnis in der Behandlung des Nackten, welches das Herannahen der neuen Zeit verkündet.

Ähnliche Grabmäler, von dem gleichen Aufbau und zum Teil von dem gleichen künstlerischen Wert, sind am Rhein nicht selten. Die Klosterkirche Altenberg a/Lahn besitzt den Grabstein der heil. Gertrud, welcher der im Jahre 1297 Verstorbenen nach ihrer Heiligsprechung 1334 gesetzt wurde. Reicher und reizvoller ist der Grabstein einer anderen Heiligen, der heil. Goar in der Kirche zu S. Goar. Zwei Engel tragen den Körper der Heiligen empor, unter deren Füßen sich Teufel krümmen; über der Heiligen halten zwei Engel einen Baldachin; untersetzte Gestalten von lebendiger Bewegung. Die Stiftskirche zu Münstereiffel besitzt das Grabmal eines Ritters Gottfried von Bergheim († 1335); ruhig in voller Rüstung auf dem Grabe ausgestreckt, an den Seiten kleine trauernde Gestalten in flachem Relief. Mehrere verwandte Denkmäler hat die alte Cisterzienserkirche Altenberg bei Köln aufzuweisen: die Gräber des Erzbischofs Bruno III. von Köln, des Grafen Adolf VIII. von Berg († 1348) und das Doppelgrab des Grafen Gerhard I. von Berg († 1359) und seiner Gemahlin († 1389); sämtlich einfach, aber von geschmackvoller Anordnung und edler Haltung der Figuren. Dem letztgenannten verwandt ist auch das Grabmal des Grafen Adolf I. von der Mark († 1394) und seiner Gemahlin in der Kapitelskirche zu Kleve; die Grabfiguren auffallend langgestreckt. Diesen Bildwerken wohl noch überlegen ist das leider beschädigte Grabmal des Erzbischofs Engelbert II. von Köln im Münster zu Bonn, eine Arbeit aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Von abweichender Form sind zwei Grabmonumente in S. Kastor zu Koblenz, das des 1388 verstorbenen Erzbischofs von Trier Kuno von Falkenstein und das des Erzbischofs Werner († 1418). Hier ruht der Sarkophag mit der Figur des Verstorbenen, über welchem ein kleiner Baldachin angebracht ist, in einer Nische von Spitzbogenform, deren Rückseite in dem erstgenannten, vorzüglicherem Denkmale durch ein interessantes Fresko der Kölner Schule geschmückt ist.

Eine Anzahl vereinzelter Statuen und Statuetten sind von geringerer Bedeutung als die wenigen, meist umfangreichen bemalten Holzschnitzwerke, die noch erhalten sind. Das bekannteste darunter ist der Hochaltar der Stiftskirche zu Oberwesel vom Jahre 1331: in reicher Architektur zahlreiche kleine, noch unbelebte Figuren, welche selbst da, wo sie zu größeren Szenen zusammengehören, noch jede in eine besondere Nische gestellt sind. Von ähnlichem Charakter ist ein aus kleinen bemalten Holzfiguren zusammengesetztes heil. Grab derselben Kirche. Die Martinskirche ebenda besitzt einen Flügelaltar, welcher in kleinen Szenen die Passion,

Himmelfahrt Christi und das Jüngste Gericht enthält; lebendig gedachte, aber in der Ausführung noch rohe Darstellungen. Ein anderer ursprünglich sehr reicher Altar derselben Zeit ist in der Kirche zu Unkel wenigstens noch in einzelnen Teilen erhalten. Einfacher ist ein Altar dieser Zeit, der sich jetzt im Museum zu Wiesbaden befindet: die Krönung Mariä und die Apostel darstellend, in der Predella die Halbfiguren von weiblichen Heiligen. Alle diese Altäre haben nur geringen künstlerischen Wert und interessieren mehr als älteste Holzschnitzwerke dieser Art, da die Entwickelung derselben in den folgenden Jahrhunderten gerade am Niederrhein eine besondere Bedeutung bekommt.

In den mittelrheinischen Kathedralen sind die erhaltenen Bildwerke noch weit ausschließlicher Grabdenkmale als in den Kirchen des Niederrheins. Fast die einzige etwas umfangreichere Kirchenskulptur dieser Zeit sind hier die Heiligengestalten im Südportal des Mainzer Domes, zierliche aber nicht bedeutende Gestalten aus vorgeschrittener Zeit. Um so stattlicher ist die Reihe gotischer Bischofsdenkmäler, Grabplatten mit der Gestalt des Verstorbenen in hohem Relief, welche jetzt an den Wänden und Pfeilern des Domes aufgestellt sind. Freilich verdanken dieselben ihren Ruf mehr ihrer reichen Ausstattung und guten Erhaltung so wie den Persönlichkeiten, die sie darstellen, als ihrem künstlerischen Wert. Keines derselben kommt in Geschmack der Anordnung, in vornehmer Bildung der Gestalt oder feiner Individualität den Grabmonumenten des dreizehnten Jahrhunderts nahe; keines übertrifft auch die besseren der oben genannten niederrheinischen Grabdenkmale. Sämtliche Grabfiguren sind mehr oder weniger nüchtern und steif in der Haltung sowohl wie in der Gewandung; und wenn eine Bewegung versucht wird, so nimmt sie gleich die typischen geschwungenen Linien an, denen jede feinere Naturbeobachtung abgeht. Ebenso ausdruckslos sind die Köpfe, auf deren Zügen nur gelegentlich das starre Lächeln liegt, welches der Gotik so eigentümlich ist. Schon der ältere der beiden eigenartigen Grabsteine, welche den Kirchenfürst inmitten der Kaiser darstellen, die er gekrönt hatte, der des Erzbischofs Siegfried III. († 1240, wohl erst Ende des Jahrhunderts ausgeführt) leidet teilweise an diesen Mängeln, die man über die originelle, dramatische Auffassung gern übersieht. Störender sind sie aber schon an der diesem Denkmal nachgebildeten Grabplatte des Erzbischofs Peter von Aspelt († 1320). Unter den sechs anderen Grabdenkmalen, welche noch unserer Zeit angehören, sei wenigstens als das reichste das des Erzbischofs Johann II. von Nassau († 1419) noch genannt.

Im Dom zu Frankfurt am Main ist das Doppelgrab des Ritters Johann von Holzhausen und seiner Frau († 1371), im Dom zu Speier das des Kaisers Rudolf von Habsburg bemerkenswert; namentlich letzterer eine edle Gestalt von feiner Bildung des Kopfes und trefflich großer Gewandung, wohl nicht lange nach des Kaisers Tode entstanden. Den Grabstein eines späteren deutschen Königs, des Ruprecht von der Pfalz († 1410), neben dem seine Gemahlin dargestellt ist, bewahrt die Heiligegeistkirche zu Heidelberg. Wiesbaden besitzt in der Stadtkirche mehrere Grabsteine der Grafen von Nassau, im Museum die beiden bekannten, aus Mainz stammenden Denkmäler der Grafen Dieter III. und Dieter IV. von

Katzenelnbogen; namentlich das erstere, noch vor Ausgang des dreizehnten Jahrhunderts, durch edle Haltung und Gewandung ausgezeichnet. Verschiedene Grabsteine dieser späteren Zeit in der Katharinenkirche zu Oppenheim u. a. a. O.

In Hessen sind nur einige Denkmäler in der Elisabethkirche zu Marburg bemerkenswert. Die Madonnenstatue in dem reizvollen, mit Weinlaub und Rosenblättern verzierten Bogenfeld des westlichen Portals ist von zierlicher Bildung und anmutigem Ausdruck. Die Figuren des Lettners sind so stark restauriert, daß sie hier keine Berücksichtigung verdienen. Der plastische Hauptschmuck der Kirche besteht in ihren Grabmälern. Unter ihnen ist das erst der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts angehörende Doppelgrabmal eines hessischen Landgrafen mit seiner Gemahlin (als Otto der Schütz oder als Heinrich II. bezeichnet) das bekannteste; durch geschmackvolle Anordnung und Schönheit der jugendlichen Gestalten eines der reizvollsten Denkmäler dieser Zeit in Deutschland.

Wie der Oberrhein, so entfaltete auch der übrige Teil von Schwaben während des vierzehnten Jahrhunderts, und zwar namentlich in der vorgeschrittenen Zeit desselben, eine lebhafte plastische Thätigkeit. Auch hier sind es vorwiegend die Kirchenportale, deren Ausschmückung dazu die Gelegenheit bietet. Diese Arbeiten haben unter sich einen sehr verwandten Charakter, der nicht unwesentlich von dem der eben betrachteten rheinischen Bildwerke, so wie auch von denen des übrigen Deutschlands sich unterscheidet. Für die durchgehende Vernachlässigung freier Anordnung und großer oder auch nur richtiger Verhältnisse entschädigt hier teilweise die lebendige, genreartige Darstellung, welche die heiligen Szenen in naiv und gemütvoll erzählte Motive des täglichen, kleinbürgerlichen Lebens verwandelt. Darin sowohl wie in der weichen, etwas knochenlosen Formengebung erinnern mich diese Bildwerke an die etwa gleichzeitigen Skulpturen der Schule von Siena, namentlich an die Bildwerke der Fassade des Doms zu Orvieto.

Am Münster zu Ulm gehören zunächst von den reichen Skulpturen des Hauptportals dieser Zeit: die kleinen Reliefs des Bogenfeldes mit den Darstellungen der Schöpfung und des Sündenfalles, die Prophetenstatuetten im inneren und die kleinen Gruppen mit Martyrien von Heiligen im äußeren Thürbogen, endlich von den Freifiguren Maria, Johannes d. T., der hl. Martin und ein hl. Bischof. Letztere sind geringe Arbeiten, von unglücklich kurzen Verhältnissen, manieriert ausgeschwungen in der Haltung und flüchtig gearbeitet. Dagegen haben jene Reliefs und kleinen Figuren die Vorzüge, welche eben im allgemeinen den schwäbischen Bildwerken dieser Zeit nachgerühmt werden konnten. Insbesondere sind die Propheten in den Motiven so mannigfaltig, in den Bewegungen so lebendig, im Ausdruck so ergreifend, daß sie sich darin beinahe den Propheten und Sibyllen des Giovanni Pisano an der Kanzel in San Andrea zu Pistoja vergleichen lassen. Die kleinen Reliefs der beiden Seitenportale, figurenreiche Kompositionen in starkem Hochrelief, zeigen den ähnlichen Charakter, wenn sie auch hinter denen der Hauptpforte zurückstehen; im

nördlichen Portal ist die Passion, im südlichen die Auferstehung und das Jüngste Gericht dargestellt. Die Entstehung aller dieser Skulpturen fällt um die Mitte oder in die zweite Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts.

In verschiedener Beziehung sehr verwandt sind die reichen Bildwerke an den Portalen der ja auch architektonisch für diese Epoche hervorragend bedeutsamen hl. Kreuzkirche in Gmünd. Da die Kirche erst im Jahre 1351 vom Meister Arler begonnen und 1410 vollendet wurde, so müssen auch die Skulpturen bereits später entstanden sein als jene Ulmer Portalskulpturen. Sie beweisen außerdem schon durch ihre naturalistische Behandlung die vorgeschrittenere Zeit, haben aber noch den ähnlichen Reiz genrehafter Auffassung wie die Reliefs am Ulmer Münster. Von besonderem Interesse sind sie noch durch die gute Erhaltung der alten Bemalung. Die vier Portale der Kirche enthalten in den Reliefs der Bogenfelder, in Statuetten und Gruppen der Thürbogen und in Freifiguren an den Thürwangen ein wahres plastisches Bilderbuch der christlichen Heilslehre. Auch hier sind die kleinen Reliefs den lebensgroßen Standbildern meist entschieden überlegen*). Dies beweist namentlich auch die mittelmäßige gleichzeitige Gruppe des Grabes Christi in der mittleren Kapelle des Choreinganges, wenn auch im Ausdruck einzelne der schwerfälligen, lebensgroßen Steinfiguren recht feine naturalistische Züge verraten.

An der Stiftskirche in Stuttgart ist der plastische Schmuck des Portals besonders durch die geschmackvolle architektonische Anordnung nennenswert: im Bogenfeld die Kreuzschleppung, darüber die Auferstehung, und oberhalb des Portales in Nischen die Standbilder von Christus und den Aposteln; an künstlerischem Wert hinter den Bildwerken in Ulm und Gmünd zurückstehend.

Diese Arbeit fällt etwa um die Wende des vierzehnten auf das fünfzehnte Jahrhundert. Noch etwas später datieren die Skulpturen der Frauenkirche zu Eßlingen, welche seit dem Jahre 1406 erbaut wurde. Das Jüngste Gericht im Bogenfeld des Südportales beweist in der sonderbaren Anordnung in zwei Abteilungen, daß das gotische Stilgefühl bereits verloren war. Einzelne Motive interessieren durch ihren derb naturalistischen Charakter. Von glücklicher Anordnung und ansprechend im Motiv ist das Relief mit dem hl. Georg im Bogenfeld des Westportales. Das südöstliche Portal enthält kleinere Reliefs mit Darstellungen aus dem Marienleben.

Auch im südlichen Schwaben zeigt die Skulptur den verwandten, oben gezeichneten Charakter; namentlich in Augsburg, wo wieder die beiden Hauptportale des Domes in reichster Weise seit 1346 unter dem Domprobst Konrad von Randegg mit Bildwerken geschmückt wurden. Die ältere Arbeit sind die Skulpturen am nördlichen Portal, an welchem namentlich die fünf Statuen neben der Thür noch in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zu reichen scheinen. Diese sind den späteren Standbildern oberhalb des Portals an Schönheit der Gestalten und Einfachheit der Haltung weit überlegen und schließen sich noch späteren Bildwerken am Bamberger Dom nahe an. Die kleineren Reliefs der beiden Portalfelder mit Darstellungen aus dem

*) Der Ruf der Bauhütte von Gmünd, welcher einer Reihe ihrer Architekten Beschäftigung selbst im Auslande verschaffte, scheint sich auch auf die Bildhauer derselben erstreckt zu haben. Wenigstens nennt sich ein Meister *Peter* von Gmünd auf einer Statue des hl. Wenzel im Dom zu Prag

Marienleben, reihenweise übereinander angeordnet, haben in ähnlicher Weise wie in den nordschwäbischen Kirchen ihren Hauptreiz in der genrehaften Auffassung der meisten Szenen. Die besseren, in der Anordnung wie in den Verhältnissen der Figuren, sind die Reliefs des Nordportals, welche noch vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden sein werden. Einige vereinzelte Bildwerke in Augsburg (Maximiliansmuseum) und in der Nachbarschaft zeigen etwa den gleichen Charakter. So werden namentlich die Madonnenstatuen in Haunstetten und Kaisheim rühmend erwähnt. In Kaisheim sind auch die Grabmäler des Grafen Heinrich von Lechsgemunde von 1387 und das des Augsburger Bischofs Siboto von Bedeutung.

Bayern hat auch in dieser Epoche nur verhältnismäßig wenige Bildwerke aufzuweisen, und unter diesen sind fast nur einzelne Grabsteine von höherer künstlerischer Bedeutung. In Eichstädt, das noch unter dem Einfluß der Augsburger Kunst steht, ist namentlich eine 1297 vom Augsburger Bischof Siboto gestiftete Madonnenstatue im Dom, nach der bei Sighart gegebenen Abbildung, als selten schönes Werk dieser Übergangszeit von Bedeutung. Das nördliche Portal enthält mehrere Freifiguren und das Relief mit dem Begräbnis der hl. Walpurgis. Im Dom zu Freising sind, außer einigen Statuen von mäßigem Wert, verschiedene Grabsteine aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts (Bischöfe Erchambert und Konrad, Pförtner Seemoser) noch von der fast leblosen Einfachheit ähnlicher älterer bayrischer Denkmäler. In Landshut entstanden seit den letzten Jahrzehnten dieser Epoche eine Reihe tüchtiger Skulpturen, in denen sich aber der Geist der neuen Zeit schon so sehr geltend macht, daß wir sie besser im Zusammenhange mit dieser besprechen. Einige wenige Statuen, so wie die Herrscherbilder, welche noch der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts angehören (vgl. Sighart), verdienen keine nähere Beschreibung. Auch am Regensburger Dom entsprechen die Statuen und Reliefs an der Fassade und an den Seitenportalen keineswegs der Bedeutung und Pracht der Architektur; im Hauptportal die Reliefs des Todes und der Krönung Mariä und zu den Seiten die Statuen der Apostel, Propheten u. s. f., im südlichen Portal die tüchtigeren Reliefs mit dem Opfer Abrahams und der Befreiung des Petrus. Sehr vorzüglich sind dagegen die bekannten Fürstengrabmäler in Sct. Emmeram: diejenigen der Aurelia, Tochter Hugo von Capets (von 1335), und der Kaiserin Uta (auch als Emma, Gemahlin Ludwigs des Deutschen, bezeichnet) mit den feinbewegten, zierlichen Gestalten und schön gebildeten Köpfen; so wie die Gräber Kaiser Heinrichs II., des Grafen Waramünd von Wasserburg und namentlich das des hl. Emmeram von derb naturalistischer Charakteristik; sämtlich erst um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts errichtet. Eine Reihe von Denkmälern dieser Zeit, aus bayrischen Kirchen stammend, sind jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg und namentlich im National-Museum zu München aufgestellt. Unter den letzteren sind die Grabsteine des Berthold von Henneberg († 1370), des Conrad von Bickenbach († 1393) und der eines unbekannten Ritters aus Rothenburg a. T. am bemerkenswertesten.

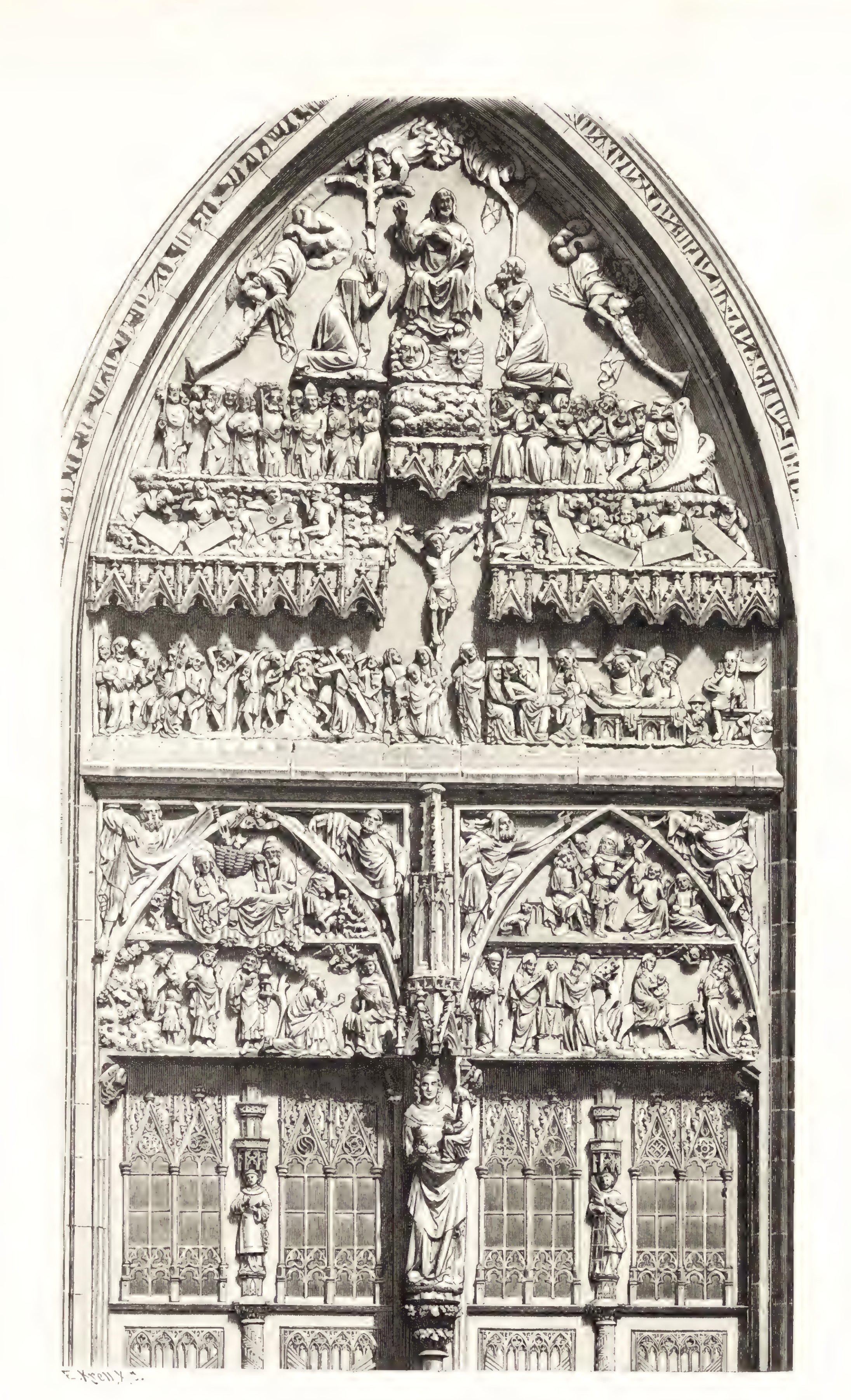


Eherne Reiterstatue des heil. Georg. Prag.

Über die Bildwerke dieser Zeit in Österreich können wir uns kurz fassen. In Wien enthält der Stephansdom in den Reliefs über den Portalen der Südseite so wie in einer Reihe von Heiligenstatuen an den Pfeilern und Wänden des Schiffes Arbeiten vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts, die ohne auffallende Manier doch auch geringe Originalität und wenig künstlerische Begabung bekunden. Die größeren Reliefs an der Fassade der Minoritenkirche sprechen in einzelnen Nebenfiguren durch naturalistische Auffassung an, welche ihre späte Entstehung im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts verrät. Vereinzelte Arbeiten der gleichen Zeit in Steiermark und Tirol kenne ich nicht aus eigener Anschauung.

Für die in Böhmen zerstreuten Bildwerke bieten die Publikationen der k. k. Zentralkommission nicht den nötigen Anhalt zu sicherer Beurteilung, namentlich wie weit dieselben noch für die deutsche Kunst in Anspruch genommen werden dürfen. Dies gilt für die verhältnismäßig dürftigen und mittelmäßigen Überreste in der Provinz, gilt aber auch für den plastischen Schmuck des Doms der Hauptstadt Prag; insbesondere auch für die ihrem Kunstwert nach sehr überschätzten Porträtbüsten im Triforium, so wie für die in der That sehr bedeutende eherne Reiterstatue des heil. Georg im Schloßhofe auf dem Hradschin. Laut der, jetzt nicht mehr vorhandenen Inschrift wurde dieselbe 1373 von *Martin* und *Georg von Clussenbach* (oder, nach anderer Lesart, Clussenberch) gegossen. Nach dem, was Böhmen sonst an Bildwerken dieser Epoche bietet, möchte man kaum zweifeln, daß die Verfertiger dieses sehr ausgezeichneten Werkes nicht in Böhmen geborene Künstler waren; aber irgend welche Beweise haben wir nicht dafür, zumal nicht einmal der Stil des ganz eigenartigen Bildwerkes einen Anhalt dafür bietet. Daß Schnaase hier schon einen Naturalismus sieht, der „die architektonische Steifheit, wie wir sie etwa an der Reiterstatue des heil. Stephan im Dom zu Bamberg, ja selbst noch an den italienischen Reiterstatuen des fünfzehnten Jahrhunderts wahrnehmen, völlig abgestreift hat", ist mir nicht recht verständlich. In naturalistischer Anschauung und Durchbildung kann sich der heil. Georg mit den letzteren gar nicht vergleichen und steht darin selbst hinter dem Bamberger Reiterbild entschieden zurück. Der Wert und der besondere Reiz des Prager Standbildes, welches nur in etwa halber Lebensgröße wiedergegeben ist, liegt vielmehr gerade in der stilisierten Behandlung, in der heraldischen Auffassung von Roß und Reiter und in einer dementsprechenden außerordentlichen Durchbildung aller Details, welche uns die Künstler unter den Goldschmieden der Zeit vermuten läßt.

In Franken macht sich das Aufblühen Nürnbergs, welches sich im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts aus kleinen Anfängen durch Handel und Industrie rasch zur ersten Stadt in der Südhälfte des Reiches entwickelt, auch in seiner bildnerischen Thätigkeit geltend. Keine andere Stadt Deutschlands hat in dieser Epoche eine so reiche, mannigfaltige und stetige Entfaltung der Plastik aufzuweisen, als gerade Nürnberg; und wenn auch die Leistungen in ihrem künstlerischen Wert nicht über das Beste, was gleichzeitig an anderen Orten Deutschlands geleistet wurde, hinausgehen oder dieses teilweise nicht einmal erreichen, so macht sich doch nirgends so sehr als hier ein Fortschritt innerhalb der Entwickelung, eine stetige Vorbereitung auf die Renaissance



Portal von St. Sebald zu Nürnberg.



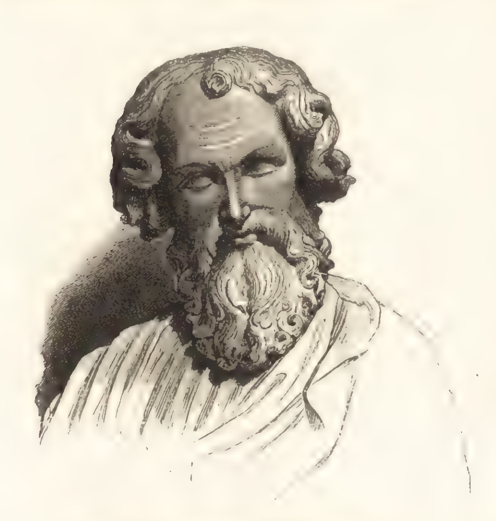
des fünfzehnten Jahrhunderts bemerkbar. Auch ist in Nürnberg die Skulptur durchweg in besonders glücklicher und in mannigfaltiger Weise zur Belebung und Verstärkung der architektonischen Wirkung verwandt; und selbst in den unscheinbaren Werken sinkt sie nur selten zu den rohen Steinmetzarbeiten herab, welche sonst in dieser Zeit so massenhaft sich vor wirklich künstlerischen Bildwerken breit machen. Dafür fehlt es anderseits allerdings auch den besten Werken an wahrhaft idealem Schwung oder poetischem Reiz; ein kleinbürgerlich solider Zug, der alle Ausartungen vermeidet, dem dafür aber auch die Kraft zu neuen und wirklich großen Leistungen abgeht, ist diesen Arbeiten mehr oder weniger charakteristisch.

Das früheste Werk und zugleich das umfangreichste ist das Hauptportal der Lorenzkirche, dessen Statuen schon aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts stammen, während die oberen Teile wohl erst der Mitte desselben angehören. Die Bildwerke bringen den Gedanken, welcher für den Portalschmuck im dreizehnten Jahrhundert maßgebend geworden war, in der gewöhnlichen Weise zum Ausdruck. Die Statue der Madonna zwischen den beiden Thüren, Adam und Eva, so wie zwei Propheten in den Schrägen des Portals und vier Heilige zu den Seiten desselben; in den Archivolten die sitzenden Figürchen der Propheten und Apostel; in den beiden Feldern über der Doppelthür kleine Reliefs aus der Jugend Christi; darüber im Giebelfeld die Szenen der Passion, im Jüngsten Gericht abschließend. Die Statuen, namentlich Adam und Eva so wie die hl. Lorenz und Stephan, sind noch den späteren Bamberger Bildwerken verwandt, jedoch ausdrucksloser und weit weniger fein bewegt und gewandet. Dagegen fallen namentlich in den oberen Reliefs und in den Figürchen der Archivolten die schlechten Verhältnisse wie der Mangel an jeder feineren künstlerischen Empfindung und Durchbildung störend auf.

In Anordnung und Auffassung ist die gleiche Darstellung des Jüngsten Gerichts am Südportal der Sct. Sebalduskirche diesen Reliefs verwandt und wohl auch, da ihre Entstehung noch später fällt, davon teilweise beeinflußt. Auch hier sind die beiden Statuen zur Seite der Thür, Petrus und Katharina, durch glückliche Verhältnisse, schlichte Haltung und ansprechenden Ausdruck den Reliefs wesentlich überlegen. Das etwa gleichzeitige Bogenfeld der Nordthür mit den Darstellungen des Todes, Begräbnisses und der Krönung der Maria verdient durch bessere Anordnung, lebendigere Auffassung und tüchtigere Durchbildung vor diesen Reliefs entschieden den Vorzug. In ihrer Anordnung und Behandlung lassen sich dieselben den gleichzeitigen deutschen Elfenbeinschnitzwerken vergleichen, auf welche wir hier — nebenbei bemerkt — nicht näher eingehen, da sie auf die Entwickelung der Plastik von keiner Bedeutung mehr sind. Wichtiger als verschiedene Statuen im Inneren der Sebalduskirche (auch das Taufbecken vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts mit seinen kurzen, unter der schwülstigen Gewandung fast verschwindenden Figuren verdient keine nähere Berücksichtigung) ist der plastische Schmuck der bekannten Brautpforte am nördlichen Choreingang: Christus segnend zwischen Adam und Eva, an den Seiten die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen. Diese letzteren sind zwar einförmig in der Charakteristik und zugleich etwas schwächlich in der Empfindung, so daß sie sich darin mit den Statuen der Brautpforte am Magdeburger Dom und teilweise selbst mit denen an der Martinskirche zu Braunschweig nicht vergleichen lassen; aber die zierlichen,

schön bewegten Körper, die lieblichen Gesichter, der einfache und geschmackvolle Faltenwurf üben doch eine große und berechtigte Anziehung. Wie wenig jedoch das Talent des Künstlers für dramatische Motive ausreichte, beweisen mehrere der thörichten Jungfrauen, deren Ausdruck der Verzweiflung so karikiert erscheint, daß er den Beschauer notwendig zum Lachen reizen muß. Von gleichzeitigen Arbeiten sind die Statuen Heinrichs II. und seiner Gemahlin im linken Seitenschiff, namentlich aber ein hl. Sebaldus im Hauptschiff diesen Figuren entschieden überlegen. Gerade am Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts hat die Gotik in Deutschland außerhalb Nürnbergs nur wenige Bildwerke aufzuweisen, in welchen die ausgeschwungenen Stellungen, der Mangel an richtigen Proportionen und die flüchtige, steinmetzartige Behandlung so wenig störend auffallen als gerade hier.

Nicht von so gleichmäßig guter Durchführung sind die gleichfalls in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts entstandenen reichen Bildwerke der zwischen 1355 und 1361 erbauten Frauenkirche. Der Bau sowohl wie der plastische Schmuck derselben sind ein lebendiges Zeugnis für den Bürgerstolz und den Reichtum der Stadt, da die zahlreichen einzelnen Statuen — wie noch die Wappen an ihren Sockeln beweisen — aus Stiftungen einzelner Patrizierfamilien hervorgegangen sind, im Wetteifer für den Schmuck dieser „kaiserlichen Kapelle", welche gewissermaßen als Denkmal der Wohlthaten Kaiser Karls IV. für die Stadt errichtet wurde. In ihrer glücklichen, farbenprächtigen Herstellung, die vor wenigen Jahren vollendet wurde, ist schwer herauszuerkennen, was alt und was neu ist von dem reichen Statuenschmuck, welcher sowohl die Pfeiler im Inneren wie außen die Fassade und die Vorhalle bedeckt. Diese Vorhalle, wahrscheinlich erst unmittelbar nach Herstellung der Kirche angelegt, ist als dreiseitiges Portal gestaltet mit einem Altan darüber, von welchem die Reichskleinodien bei der Verkündigung der Kaiserwahl gezeigt werden sollten. Der reiche plastische Schmuck dient der Verherrlichung der Maria, deren Statue am mittleren Portal zwischen den beiden Thüren angebracht ist; in den Schrägen die Statuen von Adam und Eva und von zwei Patriarchen; darüber in der Archivolte sitzende Statuetten der Propheten; an den beiden Seitenportalen die Statuen der Apostel und Kirchenlehrer und über denselben Statuetten von sitzenden Heiligen; an den Eckpfeilern die Statuen der Schutzheiligen von Nürnberg. Ebenso reich ist das Innere der Vorhalle mit Bildwerken ausgestattet: im Portalbogen die Reliefs der Geburt Christi, Anbetung der Könige und der Beschneidung; an den Wänden Statuetten der Propheten und Patriarchen; an den Gewölberippen Engel in Verehrung der Madonna, deren Krönung am Schlußstein dargestellt ist. Der künstlerische Wert dieser Arbeiten ist sehr



Kopf der Thonstatue eines Apostels im Germ. Museum zu Nürnberg.

überschätzt worden. Schnaase hat sogar deutlich zwei verschieden Künstler in denselben entdecken wollen und giebt ausführlich deren Charakteristik. Ich vermag darin nur dekorative Steinmetzarbeiten zu sehen, denen feinere Empfindung sowohl wie der Sinn für lebenswahre Bewegung abgehen.

Wie die alte Angabe, daß ein gewisser Sebald Schonhover der Künstler dieser Bildwerke sei, neuerdings als irrtümlich nachgewiesen ist, so hat auf Grund derselben Quellenforschungen jetzt auch ein zweites diesem Bildhauer zugeschriebenes Prachtdenkmal Nürnberger Plastik dieser Zeit, der berühmte „Schöne Brunnen“ auf dem Markt vor der Frauenkirche, dem Schonhover abgesprochen werden müssen. Ob jedoch Heinrich der Balier („Parlirer“), unter dessen Leitung 1385—1396 das Monument errichtet wurde, auch der Leiter der Bildhauerwerkstatt gewesen sei, wird durch die Urkunden nicht erwiesen. Die Bildwerke des Schönen Brunnens sind in noch weit höherem Maße, als die Vorhalle der Frauenkirche, unserer Beurteilung entzogen; denn die Statuen und Statuetten, mit denen er bedeckt ist, sind, wie das ganze Baugerüst, bis auf einige wenige ganz oder fast ganz erneut worden. Diese wenigen alten Stücken am Brunnen selbst, so wie die Reste der alten sehr schadhaften Figuren (im Hof des Germanischen Museums und in der Kunstschule) zeigen einen den meisten Kirchenskulpturen entschieden überlegenen Künstler. Ihre feinere künstlerische Durchbildung, welche sie vor diesen voraushaben, war aber auch schon durch ihre Aufstellung, dem Auge des Beschauers nahe, bedingt.



Apostelfigur aus Thon im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Unter den zahlreich in den Kirchen von Nürnberg zerstreuten Einzelbildwerken von ähnlichem Charakter, aber sehr verschiedenem Wert sind noch von besonderem Interesse die vier kleinen sitzenden Apostelstatuen aus Thon in der Jakobskirche, zu denen die sechs jetzt im Germanischen Museum aufgestellten Figuren hinzugehören; ausgezeichnet durch die lebendige Auffassung und die charaktervolle Bildung der jugendlich schönen Köpfe; die Unterkörper, über welche sich die Gewandung in überreichen Falten häuft, auffallend kurz. Eine Petrusstatuette außen an der Moritzkapelle geht auf einen ganz verwandten Künstler zurück. Die gleichen Vorzüge, bei

glücklicheren Verhältnissen und lebhafterer Bewegung, zeigen die aus Holz geschnitzten Leuchter haltenden Engel, von welchen sowohl im Chor der Lorenzkirche wie der Frauenkirche je zwölf*) angebracht sind; etwa halblebensgroße Knabengestalten von schöner Kopfbildung, vollem Lockenhaar, mannigfaltiger Bewegung und reicher Gewandung.

Von vereinzelten Statuen aus dieser Zeit verdienen einige durch ihr künstlerisches Verdienst noch besonders hervorgehoben zu werden. So eine tüchtige Madonna im Hauptschiff der Lorenzkirche, mit vorzüglicher Behandlung der fleischigen Hände, die zu einer in den übrigen Figuren rohen Gruppe der Anbetung der Könige gehört; mehrere Apostel und die Figuren einer Anbetung der Könige in der Jakobskirche, welche einfach und tüchtig in Gewandung und Haltung sind; verschiedene Madonnenstatuen außen an den Häusern in den Straßen Nürnbergs (am Obstmarkt, nahe der Burg u. s. w.; meist schon aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts oder noch später). Diese letzteren sind im Durchschnitt womöglich tüchtiger als die meisten der genannten Kirchenskulpturen; ein Beweis, welchen Wert die Bürger schon auf künstlerische Durchführung der zum Schmuck ihrer Wohnhäuser bestimmten Bildwerke legten, und welches Verständnis sie dafür hatten. Ein geschnitzter und reich vergoldeter Holzaltar mit den zwölf Aposteln in der Lorenzkirche (im Jahr 1406 gestiftet) zeigt noch den Einfluß der Richtung, aus welcher jene Thonfiguren der Apostel in der Jakobskirche hervorgingen; jedoch mit einer Neigung zur realistischeren Durchführung, welche die Auffassung etwas beeinträchtigt. Einige andere alt bemalte und vergoldete Holzfiguren dieser Zeit hat das Germanische Museum aufzuweisen; besonders die große Statue der Madonna (Nr. 539) und eine Gruppe der Krönung Mariä (Nr. 536), welche letztere in Bewegung und Empfindung schon das fünfzehnte Jahrhundert verrät, in der Gewandung und Durchbildung aber noch in den gotischen Traditionen steckt.

Ein paar jener oben genannten Thonfiguren der Jakobskirche verwandte, jedoch geringere Thonstatuetten, unstreitig zu einer Gruppe der Anbetung der Könige gehörig, besitzt das Museum zu Berlin. Ebenda befindet sich seit einigen Jahren auch eine von der Fassade eines Nürnberger Hauses stammende, etwa dreiviertel lebensgroße Statue des Kaisers, dessen Wohlwollen Nürnberg ganz besonders seinen raschen Aufschwung verdankt, und auf dessen Anregung und zu dessen Verherrlichung gerade die hervorragendsten Denkmäler dieser Zeit in Nürnberg geschaffen wurden. Die gerade Haltung, namentlich der etwas steifen und weit auseinandergestellten Beine, hat dieses Standbild mit den Statuen Kaiser Karls IV. an der Vorhalle der Frauenkirche gemein. Die längliche Kopfform, der spärliche Vollbart, der in zwei Spitzen ausläuft, das dicke wollige Kopfhaar, der verschlagene Blick der tiefliegenden Augen geben ein so abgerundetes, scharf ausgesprochenes Bild einer bestimmten Persönlichkeit, wie gleichzeitig nur wenige der besten Grabfiguren; der eiserne Reif um das Barett und die drei Nägel an der Vorderseite desselben charakterisieren den deutschen König**).

---

*) In der Frauenkirche sind kürzlich bei Gelegenheit der Restauration dieser Kirche noch sechs gleiche Figuren hinzugearbeitet Eine der Originalfiguren ist leihweise im Germanischen Museum ausgestellt, wo man den Charakter der Arbeit am besten studieren kann.

**) Schon diese ganz individuelle Physiognomie und die Tracht widerlegen die von anderer Seite ausgesprochene Vermutung, es könne hier ein hl. Georg dargestellt sein. Der Sockel in

Auch außerhalb Nürnbergs hat Franken in dieser Epoche noch in mehreren Städten eine nicht unbedeutende und teilweise auch recht achtbare plastische Thätigkeit aufzuweisen. Daß in Bamberg ein Teil des großartigen bildnerischen Schmuckes der Kirche schon in unsere Zeit hineinragt, daß namentlich der jüngste unter den Meistern, von welchen diese Bildwerke herrühren, in den Statuen der Verkündigung und in den Reliefs des Clemens-Grabmales schon stark gotische Züge in der runden Gesichtsform, dem konventionellen Lächeln, den großen und einfachen Langfalten aufweist, habe ich schon bei der Besprechung derselben ausgeführt. Auch habe ich dort bereits einige jüngere Grabsteine erwähnt, welche sich als letzte manierierte Ausläufer jener großen Bamberger Bildhauerwerkstatt des dreizehnten Jahrhunderts kennzeichnen. Den ähnlichen Charakter zeigen auch die Statuetten und Reliefs an den Chorstühlen, lebendige, aber sehr unruhige Gestalten von schlechten Verhältnissen. Außerdem besitzt der Dom noch eine Anzahl eigenartiger gotischer Bildwerke, darunter mehrere sehr tüchtige vom Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, welche neben den berühmten Statuen der früheren Zeit gar zu leicht übersehen werden. Eine sehr reizvolle Madonnenstatue, im nördlichen Schiff des Georgschors, hätte ich richtiger schon früher nennen müssen, da sie offenbar schon vor 1300 entstanden ist und in der vornehmen ruhigen Haltung, der zierlichen Gewandung, die sich dem Körper eng anschließt, dem anmutigen Köpfchen namentlich den Figuren des Alten und Neuen Bundes am Nordportal nahe verwandt ist. Doch zeigen die ruhige Haltung und die ernsten, etwas ausdruckslosen Züge einen Künstler von abweichender Richtung. Schon ausgesprochen gotisch ist die bemalte Statue der Kaiserin Kunigunde im südlichen Schiff desselben Chors; derber und kräftiger in den Gewandmotiven, aber gleichfalls von einfach ruhiger Haltung und vornehmer Wirkung; ein Meisterwerk aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts. Die dürftigen,



Statue Kaiser Karls IV. Berlin, Kgl. Museen.

Gestalt eines Drachens, welcher zu dieser Annahme veranlaßt hat, ist gar nicht der zu der Figur zugehörige Sockel, für welche er viel zu klein ist. Zum Überfluß zeigt auch eine der Kaiserfiguren am Schönen Brunnen dasselbe Bildnis, wenn auch bereits etwas verflacht und charakterloser.



Grabstein des Grafen Johann von Wertheim.

der vorgeschrittenen gotischen Zeit angehörigen Bildwerke im Dome sind so gering, daß sie hier keiner näheren Beschreibung bedürfen.

Auch eines der wenigen rein gotischen Bauwerke von Bamberg, die Marienkirche (Obere Pfarrkirche), besitzt in dem Nordportal einen reicheren plastischen Schmuck des in dieser Zeit so beliebten Motives: das Relief der Krönung Mariä im Tympanon und die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen; wenig ausdrucksvolle und dabei schlecht gearbeitete Gestalten.

Würzburg hat in seinem Taufbecken im Dom eine der frühesten und der wenigen datierten gotischen Bildwerke, und dabei zugleich eine der in dieser Epoche seltenen Erzarbeiten aufzuweisen. Die Inschrift nennt *Eckard* von Worms als den Meister, welcher diese Arbeit im Jahre 1279 ausführte. Fleißig und sauber behandelt, von guten Verhältnissen und kräftiger Gewandung sind doch die acht kleinen Szenen mit winzigen Figürchen, welche im Hochrelief rings um das Becken angebracht sind, ohne besondere Eigenart

und Bedeutung. Im Dom stammen außerdem eine Reihe von Grabsteinen der regierenden Bischöfe aus dieser Periode, jedoch meist schon aus vorgerückterer Zeit. Darunter sind die Bronzeplatten eines streitbaren Bischofs, Alberts von Hohenlohe († 1372), durch Energie in Haltung und Ausdruck, das steinerne Denkmal des Bischofs Gerhard von Schwarzburg († 1400) schon durch feine Charakteristik des Kopfes bei einfacherer aber tüchtiger Haltung bemerkenswert. Die an den Pfeilern des Mittelschiffes angebrachten Statuen einer Anbetung der Könige sind besonders manierierte Arbeiten aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Eigenartiger, namentlich in der Auffassung, sind verschiedene der Bildwerke an der Liebfrauenkirche, welche 1377 begonnen wurde, und deren Portalskulpturen bereits um die Wende des Jahrhunderts entstanden sind. Das beste und interessanteste ist das Relief mit der Verkündigung im Bogenfeld des Nordportals. Die sonderbare Art, wie hier Gottvater die Taube an einem langen Rohr ans Ohr der Maria hinabsendet, ist wohl einzig in der Auffassung dieser Darstellung; die guten Verhältnisse der Figuren, die feine Gewandung, die zierlichen Köpfe mit ihrem anmutigen Lächeln lassen schon die Richtung erkennen, in welcher sich die Plastik der Frührenaissance in diesem Teile von Franken ein Jahrhundert später bewegte. Im Bogenfelde der Südthür ist die Krönung Mariä, in dem der Westthür das Jüngste Gericht dargestellt; beide von ähnlichem Charakter, aber flüchtiger und zum Teil roher. Unter letzterem ist die Statue der Madonna angebracht, welche wieder feine naturalistische Beobachtung mit Anmut in Ausdruck und Bewegung verbindet.

An tüchtigen Grabsteinen haben das Mainthal und das untere Neckarthal noch eine nicht unbeträchtliche Zahl zum Teil vorzüglicher Arbeiten aufzuweisen, meist aus späterer Zeit, unter denen ich den großen Grabstein des Grafen Johann von Wertheim († 1408) inmitten seiner beiden Frauen, in der Kirche zu Wertheim, besonders namhaft mache. In den Kirchen von Himmelskron bei Kulmbach, Neckarsteinach, Rottenburg u. a. m. finden wir ganze Reihen von Familiengrabmälern der adligen Geschlechter vereinigt.

Die plastische Thätigkeit im nördlichen Deutschland — vom Niederrhein, den wir oben bereits betrachtet haben, abgesehen — läßt sich weder nach dem Umfange, noch namentlich nach der Bedeutung auch nur entfernt mit dem vergleichen, was in denselben Gegenden in der vorausgehenden Zeit geleistet war. Aber auch hinter den Bildwerken am Rhein sowohl wie in Schwaben und Franken müssen die niedersächsischen und die wenigen westfälischen, geschweige die Skulpturen der neugermanisierten slawischen Provinzen im vierzehnten Jahrhundert wesentlich zurückstehen. Auch ist die Zahl der erhaltenen Denkmäler, obgleich jetzt bereits namentlich im Osten ein weit größeres Gebiet für die deutsche Kunst gewonnen war und die Denkmäler daher viel weiter zerstreut sind, verhältnismäßig so gering, daß sich ein bestimmt ausgesprochener künstlerischer Schulcharakter nach einzelnen Provinzen oder größeren Städten kaum herauserkennen läßt. Wenn wir einige alte Hauptstätten der Kunstübung, namentlich in Niedersachsen, ausnehmen, so darf auch ein solcher ausgeprägter Stilcharakter diesen

Bildwerken überhaupt abgesprochen werden. Wir brauchen daher nur die über das Niveau dieses charakterlosen Mittelpunktes hinausgehenden Arbeiten näher zu prüfen.

In Sachsen treten die Markgrafschaft Meißen und die benachbarten thüringischen Länder, deren Bildwerke aus dem dreizehnten Jahrhundert zu den besten Erzeugnissen der deutschen Plastik überhaupt gehören, fast ganz in den Hintergrund. Das umfangreichste und wohl auch das beste Werk im Meißner Land, die Skulpturen in der Fürstenkapelle des Meißner Domes vom Jahre 1342, verdienten an einer anderen Stelle kaum genannt zu werden. Im Portal die Reliefs der Anbetung der Könige und darüber Christus und Maria; auf den Fialen Christus, Maria, Johannes und die Apostel, und über ihnen Engel, sämtlich in maßvollem Hochrelief gearbeitet. Die reiche Fältelung und gelegentlich auch recht tüchtige Bewegung verraten noch die alte Meißner Schule, aus welcher die Statuen im Chor und in der Johanniskapelle hervorgegangen waren; aber die Verhältnisse der Gestalten und die Durcharbeitung der Köpfe lassen sehr zu wünschen übrig. Merseburg und die von ihm abhängige Umgegend haben wenigstens einige stattliche Grabsteine aufzuweisen. Dem Grabstein eines jungen Ritters in weitem Gewande im Dom zu Merseburg entsprechen die Grabsteine der Markgrafen von Meißen in der Fürstengruft zu Altenzelle. Nach ihrer ruhigen Haltung, den klaren Motiven der reichen Gewandung sind dieselben wohl schon um 1300 entstanden. Charakteristische Werke aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts sind dagegen die Grabmäler von zwei thüringischen Landgrafen in derselben Kirche. Diesen sind auch mehrere Grabmäler der Grafen von Schwarzburg in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt verwandt, unter denen das des Grafen Günther XXV. († 1368) und seiner Gemahlin das reichste und beste ist; am Sockel kleine Figuren von Leidtragenden. Zwei verwandte Grabmäler besitzt die Kirche in Nienburg a./S.: das Doppelgrab des Grafen Ditmar und seines Sohnes von 1350 und das des anhaltiner Fürsten Bernhard III. († 1348) und seiner Gemahlin; beide Arbeiten zählen zu den besten Monumenten dieser Zeit in Sachsen. Erst dem Ende des Jahrhunderts gehört das reiche Monument des Grafen Gebhard XVII. († 1383) in der Schloßkirche zu Querfurt. Wie in den Grabmälern zu Arnstadt, laufen auch hier um den Sockel, auf dem die vornehme Grabfigur ruht, Nischen mit kleinen Figuren: Leidtragende aller Stände, in deren Auffassung und Wiedergabe sich schon ein stark naturalistischer, genrehafter Zug geltend macht. Anziehender noch als diese Denkmäler ist der Grabstein von zwei Kindern in der Kirche zu Schulpforte, eine frühere Arbeit des vierzehnten Jahrhunderts von höchst ansprechender Auffassung, individueller Bildung und feiner Durchführung.

Einen reicheren bildnerischen Schmuck an der Außenseite einer Kirche hat nur Erfurt in dieser Gegend, für welche es damals der künstlerische Mittelpunkt gewesen zu sein scheint, aufzuweisen; die Skulpturen am Nordportale des Domes vom Jahre 1358. An den Thürwangen sind auf der einen Seite die Standbilder der Madonna und der Apostel, auf der anderen Seite die klugen und thörichten Jungfrauen so wie der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes angebracht. Bei handwerksmäßiger Ausführung sind diese Arbeiten im Bogenfeld wenigstens durch die dramatische Wirkung, welche in einzelnen dieser Figuren angestrebt ist, von gewissem Interesse. Doch werden sie bei weitem übertroffen durch verschiedene Bildwerke im Inneren mehrerer anderer

Kirchen von Erfurt. Eine sehr sauber ausgeführte Madonnenstatue am Lettner der Predigerkirche ist noch manieriert in der Bewegung, aber — wie Kugler mit Recht rühmt (Kl. Schriften II, 28) —, „fein gefühlt im Nackten.“ Die Predigerkirche und namentlich die Barfüßerkirche besitzen sodann verschiedene tüchtige Grabsteine aus dieser Epoche: erstere diejenigen eines Ritters von Lichtenhayn († 1366) und eines Mönches († 1345); letztere die Grabsteine des Bischofs Albert von Beichlingen († 1375) und der Gattin des Rudolf von Ziegler († 1370). Dieser eben genannte Grabstein eines Mönches aus der gräflich Schwarzburgischen Familie in der Predigerkirche ist von ausgesprochen gotischer Eigenart; aber das Lächeln erscheint bei dem feisten Gesicht keineswegs so konventionell wie gewöhnlich. Technisch ist das Monument dadurch sehr eigentümlich, daß die Figur nicht aus dem Stein herausgehauen ist, sondern daß nur die Konturen in die Fläche vertieft und die Einzelheiten innerhalb der Figur gemalt sind; ein Verfahren, wie wir es ähnlich in derselben Gegend schon in Memlingen kennen lernten. Die beiden Grabsteine der Barfüßerkirche zeigen einen bereits sehr entwickelten Natursinn, der namentlich in der Charakteristik der Köpfe schon Treffliches leistet. Ähnliches beobachten wir an den nicht minder bedeutenden Bildwerken im Inneren der Severikirche, die den letzten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts angehören: das treffliche große Steinrelief des Severialtars, den Heiligen zwischen seiner Frau und Tochter darstellend, und die jetzt als Altarvorsatz dienende Predella mit größeren Szenen aus seinem Leben; eine Statue der hl. Katharina, so wie eine durch Inschrift als Werk des *Joh. Gehard* bezeichnete Madonnenstatue an der Ecke des Chors. Auch hier macht sich in der richtigen Beobachtung der Verhältnisse, dem Studium der Gewandung, die sich dem Körper anschmiegt, der lebenswahren Bildung der Köpfe und Hände ein frischer und beachtenswerter naturalistischer Zug geltend, welcher sich in glücklicher Weise mit Schönheitssinn und Geschmack verbindet. In der Barfüßerkirche ist auch der große Schnitzaltar vom Ende des vierzehnten oder vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, obgleich noch wenig belebt, als eines der frühesten Denkmale des später zu so glänzender Blüte sich entfaltenden Zweiges der deutschen Skulptur, von bedingtem Interesse.

In den nördlichen Teilen von Niedersachsen nimmt Magdeburg auch jetzt noch die hervorragende Stellung ein wie in den letzten Jahrhunderten; Braunschweig und Halberstadt schließen sich ihm nahe an, während die altberühmten Sachsenstädte Hildesheim, Goslar und Quedlinburg mit dem Verlust ihrer politischen und kommerziellen Bedeutung auch als Stätten der Kunstübung jetzt in den Hintergrund treten. In Magdeburg gab der Ausbau des herrlichen Domes, welcher in diese Zeit fällt, den Anlaß zu einer umfänglicheren bildnerischen Thätigkeit. Als reiche Gesamtkomposition wie als hervorragendste künstlerische Leistung sind die Skulpturen der Paradiesespforte am Schluß der vorigen Epoche genannt worden. Der Zeit ihrer Entstehung nach hätten sie freilich wohl sämtlich erst hier ihren Platz finden müssen, da selbst die Standbilder der klugen und thörichten Jungfrauen zu den Seiten der Thür, welche mir die ältesten Arbeiten zu sein scheinen, kaum vor dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein möchten. Aber bei manchen gotischen Eigentümlichkeiten in Ausdruck, Bewegung und Gewandung erscheinen sie vielfach noch so sehr mit den Bildwerken der vorausgehenden letzten Epoche der romanischen Skulptur

in Niedersachsen verknüpft, deren letzte Vollendung sie genannt zu werden verdienen, daß ich sie von derselben nicht trennen zu dürfen glaubte. Auch die, namentlich in der Gewandung schon fast manieriert gotischen Gestalten des Alten und Neuen Bundes sind dort bereits eingehender gewürdigt worden. Rein gotischen Charakter trägt sodann in den kurzen Verhältnissen, den geschwungenen Stellungen, dem starren Ausdruck und flüchtig behandelten Extremitäten das Relief im Bogenfeld der inneren Thür: der



Statuen Kaiser Otto's I. und seiner Gemahlin Editha im Dom zu Magdeburg (vgl. S. 52).

Tod der Maria, gegenständlich dadurch von Interesse, daß Engel den Leichnam der Maria in einer Bahre emportragen. Unter der Reihe von Einzelfiguren, welche andere Teile des Äußeren schmücken, sind nur wenige alt oder nicht durch Restauration entstellt. Sehr ausgezeichnet ist die Statue des Kaisers Otto I. am Portal unter dem Turme; vornehm in der Haltung und von großem Geschmack in der Anordnung des langen, faltenreichen Mantels; spätestens aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Im Innern gehören noch in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zwei Madonnenstatuen in den beiden Flügeln des Querschiffes, beide noch mit ihrer alten Bemalung; die kleinere, nahe der Paradiesespforte, welche auf Löwe und Drache steht, hat schon stark ausgeschwungene Linien und fast sentimental zärtlichen Ausdruck. Unter mehreren

kleineren Statuen derselben Zeit im Querschiff und in den Chorkapellen fällt namentlich ein heil. Mauritius durch seinen naturgetreuen und doch edlen Mohrenkopf auf. Unter den Grabmälern dieser Periode ist weitaus das bedeutendste das des Erzbischofs Otto von Hessen († 1361) im südlichen Chorumgang; in kräftigem Relief gearbeitet; eine schön bewegte und edle Gestalt, die Hand zum Segnen erhoben.

In Braunschweig läßt sich diesen Bildwerken einigermaßen der plastische Schmuck an den beiden Hauptthüren der Martinikirche vergleichen, beide etwa der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts angehörend. Auch hier ist das nördliche Portal, die „Brautpforte“, wieder mit der in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts namentlich auch in Niedersachsen so beliebten Darstellung des siegreichen Christentums geschmückt: im Bogenfeld das Hochrelief des Todes der Maria; über dem Fenster, das unmittelbar auf der Thür aufsteigt, in flacher Nische Christus mit der Siegesfahne zwischen zwei Engeln und zu den Seiten der Alte und Neue Bund, so wie zu jeder Seite des Fensters vier kluge und vier thörichte Jungfrauen, Freifiguren unter Lebensgröße. Obgleich teilweise stark verrenkt und karikiert, sind diese schlanken Figuren doch in der Bewegung, im Faltenwurf und im Ausdruck von einem frischen Reiz und einer Mannigfaltigkeit, wie sie sonst wenige Bildwerke dieser Zeit im nördlichen Deutschland aufzuweisen haben. Hinter den gleichen Gestalten in der Magdeburger Paradiesespforte müssen sie allerdings wesentlich zurückstehen, während sie denen am Portal des Erfurter Domes entschieden überlegen sind. An der südlichen Thür sind in gleicher Anordnung die Madonna mit den heil. drei Königen so wie drei männliche Heilige in Nischen über dem Fensterbogen angebracht; im Charakter den Statuen der Brautthür sehr verwandt, aber durch ruhigere Haltung, einfachere und mannigfaltigere Gewandung wohl noch überlegen. Die Statuen an der spätgotischen Annakapelle verdienen daneben keine weitere Berücksichtigung; etwas besser sind die kleinen Figuren der Apostel im Innern derselben Kapelle. Von vereinzelten Bildwerken aus dem Ende dieser Epoche in verschiedenen Kirchen Braunschweigs verdient der reich bemalte und vergoldete, in Holz geschnitzte Altar der Katharinenkirche genannt zu werden, weil derselbe angeblich schon 1308 entstanden sein soll. Der in



Statue Otto's I. am Dom zu Magdeburg.

Blei gegossene Brunnen auf dem Altstadtmarkte, inschriftlich aus dem Jahre 1407, bietet durch seinen zierlichen Aufbau Interesse, nicht aber durch die puppenhaften Figürchen in flachem Relief.

Im Dom zu Halberstadt gehört der reiche Statuenschmuck meist erst der folgenden Periode an. Die Apostel im Chor, von denen einer die Jahreszahl 1422 trägt, so wie ein Altar mit den Statuen der Anbetung u. a. sind beinahe roh zu nennen; ohne den Reiz des demütigen Ausdrucks und schüchterner Bewegung in den älteren gotischen Bildwerken, aber auch ohne den frischen naturalistischen Zug, der sonst in den Skulpturen vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts schon die neue Zeit zu verkünden pflegt. Von Interesse sind dagegen die kleineren Statuen auf dem Altar der Chorkapelle, Maria zwischen dem Engel Gabriel und der Magdalena, sämtlich mit trefflich erhaltener Bemalung; in der Haltung noch die vornehme Strenge des dreizehnten Jahrhunderts, der Ausdruck namentlich des Engels aber schon mit dem eigentümlichen Lächeln, die Behandlung des Fleisches von der eigentümlichen Weichheit, welche die Plastik der ersten gotischen Zeit charakterisieren. — In Hildesheim ist kaum etwas anderes bemerkenswert als im Dom der Grabstein des großen Wohlthäters der Stadt des Bischofs Bernward, eine einfache aber tüchtige Arbeit vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts.



Thörichte Jungfrau von der Brautpforte der Martinikirche zu Braunschweig.

Über die bildnerische Thätigkeit in Westfalen sagt W. Lübke, dem wir die Monographie über die „Kunst in Westfalen“ verdanken, daß sie „in dieser Epoche nichts Erhebliches hervorgebracht zu haben scheint“. Nennenswert ist wenigstens die aus Holz geschnitzte Grabfigur in der Klosterkirche zu Fischbeck; eine reizvolle junge Frauengestalt, deren ruhige Haltung, deren schüchternes Lächeln um den Mund noch die Tradition der romanischen Plastik verrät. Der Statuenschmuck der Paradiesespforte an der Marienkirche zu Osnabrück, die Krönung Mariä im Bogenfeld und je fünf kluge und thörichte Jungfrauen an den Seitenwänden, ist wegen des schadhaften Zustandes dieser Standbilder bei der Wiederherstellung der Kirche durch moderne Kopien ersetzt worden.

Die plastische Thätigkeit in den nordöstlichen Provinzen des Reichs, in Mecklenburg, Brandenburg, Pommern und Preußen, welche jetzt zuerst, nach vollendeter Bekehrung und Germanisierung, künstlerisch selbstthätig auftreten, ist noch

eine sehr beschränkte und verdient nach ihrem Kunstwert kaum eingehendere Berücksichtigung. Bot doch auch die Architektur dieser Gegenden schon durch ihr Material, den Backstein, keine besondere Gelegenheit für plastischen Schmuck. Doch hat gerade dadurch, durch das Fehlen eines für die Architektur wie für die Skulptur gleichmäßig geeigneten Materials, die Plastik in diesen Provinzen von vornherein eigenartige Bahnen eingeschlagen, die hier in ihren Anfängen von besonderem Interesse sind, weil sie um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts überall in Deutschland betreten werden, und weil in denselben die Renaissance ihren Höhepunkt erreicht. Die Plastik wird hier nämlich fast ausschließlich in Bronze oder als Holzschnitzerei ausgeübt; beide Kunstarten stehen in enger Beziehung nicht zur Architektur, von der die Plastik bisher abhängig war, sondern zur Malerei. Die Grabdenkmäler finden wir nämlich regelmäßig in Bronze ausgeführt, zuweilen in Relief, vorzugsweise aber als gravierte Platten; und die Holzschnitzer füllen die Kirchen mit ihren Altären aus reichen Gruppen kleiner Figuren, die vollständig bemalt und vergoldet sind. Dieselbe Erscheinung beobachten wir etwa gleichzeitig unter ganz ähnlichen Verhältnissen und Bedingungen im äußersten Nordwesten Deutschlands, in der Plastik der Niederlande und des Niederrheins. So entlegen die Gegenden sind, so ist doch eine Verbindung und ein Einfluß dieser niederländisch-niederrheinischen Kunst auf die plastische Kunst des Nordostens nicht zu leugnen; ein Einfluß, welcher in der folgenden Epoche fast zur Abhängigkeit der letzteren führt.

Auf jenen Bronze- oder Messingplatten ist die Figur des Verstorbenen als einfache Zeichnung in die Fläche eingraviert und dann mit schwarzer (und daneben zuweilen auch mit farbiger) Masse ausgefüllt; in gleicher Weise ist die reizvolle architektonische Umrahmung hergestellt, die in mehr oder weniger reicher Art mit Einzelfigürchen von Heiligen und Engeln ausgestattet ist; ein Verfahren, wie es ähnlich auch in Stein schon länger, jedoch meist in mehr handwerksmäßiger Weise ausgeübt war. Derartige Grabplatten, in Messing oder Bronze hergestellt, finden wir weit verbreitet: im Norden von Deutschland, in den Niederlanden, in Schweden, Dänemark, England und Frankreich; jedoch fast ausnahmslos an den Küsten der Nord- und Ostsee und in den ihnen benachbarten Provinzen. Da der Charakter dieser Grabplatten regelmäßig der gleiche zu sein pflegt, so ist man von vornherein auf die Vermutung gekommen, daß wenigstens die Mehrzahl derselben auf ein und denselben Fabrikationsort zurückgehen, von dem aus sie zu Wasser ausgeführt wurden; und man hat dafür die Niederlande oder Köln oder auch Lübeck, das besonders reich an solchen Grabplatten ist, namhaft gemacht. Daß Lübeck nicht der eigentliche Sitz oder Mittelpunkt dieser besonderen Kunstthätigkeit gewesen ist, und daß dies vielmehr die Niederlande waren, ergiebt sich mit Wahrscheinlichkeit schon aus der testamentarischen Bestimmung*) eines Lübecker Ratsherren, welcher ausdrücklich für sein Grab „unum Flamingicum auricalcium figurationibus bene factum lapidem funeralem“ verlangt. Auch befinden sich auf einigen dieser Grabplatten in England

*) Man vergleiche den durch das nahezu vollständige Verzeichnis solcher gravierter Platten in Deutschland interessanten Aufsatz von Lisch im „Deutschen Kunstblatt“ 1855, so wie das eben erschienene englische Prachtwerk von Creeny, „Monumental brasses on the Continent“, mit einer Fülle guter Abbildungen.

auf der Rückseite Inschriften in niederdeutscher Sprache. Das entscheidende Moment für den niederländischen Ursprung der besseren und namentlich der älteren dieser Bronzetafeln liegt aber in ihrem ausgesprochen niederländischen Kunstcharakter, sowohl in der Wiedergabe der Figuren wie in der Zeichnung des reichen ornamentalen Schmuckes. Daß gerade die Niederlande selbst die kleinste Zahl derselben aufzuweisen haben, ist auf die systematischen Zerstörungen kirchlicher Kunstwerke aller Art in den Religionskriegen, insbesondere in den Bilderstürmen, zurückzuführen.

Was nun die in Deutschland vorhandenen gravierten Grabplatten dieser Zeit anbetrifft, so ist die stilistische Übereinstimmung derselben ihrer Mehrzahl nach — sowohl derjenigen in Lübeck und Schwerin, wie in Stralsund, Breslau und Paderborn, also in sehr weit auseinander liegenden Orten, — schon ein hinlänglicher Beweis für ihre Entstehung in derselben Gegend; anderseits muß aber die Überlegenheit über die heimische Kunst an allen diesen Orten die Entstehung im Auslande zweifellos machen. Auch illustriert eine kleine Zahl auffallend roher Grabplatten in mehreren der genannten Städte (meist nicht in einer einzigen Tafel gegossen oder zu einer solchen zusammengeschweißt — wie es bei den niederländischen Platten der Fall ist —, sondern aus zwölf kleinen gesonderten Tafeln hergestellt) den Wert jener fremden Arbeiten; sie geben sich dadurch als ungeschickte Nachahmungen aufs deutlichste zu erkennen. Denselben grellen Gegensatz bieten gleichzeitige Gußwerke anderer Art in den gleichen Gegenden, die urkundlich als norddeutschen Ursprungs nachgewiesen sind; insbesondere verschiedene Taufbecken in Lübeck und in der von dort aus mit Metallgüssen versorgten Nachbarschaft; so das Taufbecken in der Marienkirche zu Lübeck vom Jahre 1337, dasjenige in der Nikolaikirche zu Kiel vom Jahre 1344, in der Marienkirche zu Kolberg von 1355, in der Marienkirche zu Wismar, im Dom zu Schwerin und in der Marienkirche zu Frankfurt a/O. Die kleinen Figuren und Kompositionen, welche um den Bauch des Beckens (meist in zwei Reihen) herumlaufen, sind ohne Verhältnisse, ohne Empfindung und flüchtig gearbeitet. Glockengießer aus Braunschweig oder Magdeburg nennen sich an verschiedenen etwas späteren, ebenso handwerksmäßigen, aber meist beinahe schmucklosen Taufbecken in Salzwedel (Katharinenkirche), in Halle (Ulrichskirche) u. s. f. Der bereits obengenannte, in Blei gegossene Brunnen auf dem Altstadtmarkte zu Braunschweig vom Jahre 1408 ist durch seinen geschmackvollen Aufbau von größerem Wert, in seinem bildnerischen Schmuck aber gleichfalls ohne Bedeutung.

Die Handwerker, welche solche Gußwerke lieferten, können unmöglich für jene Grabplatten in Betracht kommen; dieselben können aber auch nicht aus der Kunstrichtung, deren Ausfluß sie waren, hervorgegangen sein. Da wir diese Grabplatten als ausländische Kunstwerke bezeichnen müssen, so ist es nicht unsere Aufgabe, näher auf sie einzugehen. Doch seien die hauptsächlichsten wenigstens genannt. Ein charakteristisches und treffliches Beispiel bietet die Doppelplatte im Dom zu Schwerin, welche zwei Bischöfe aus der Familie Bülow (gest. 1339 und 1347) darstellt. Eine zweite jüngere Platte ebenda, die größte und reichste von allen, zeigt wieder zwei andere Bischöfe derselben Familie (gest. 1314 und 1375). Lübeck besitzt an solchen Grabplatten niederländischen Ursprungs: die Grabplatte des Bruno von Warendorp (gest. 1369) in der Marienkirche, die des Johann Klingenberg (gest. 1356) in der

Peterskirche, endlich im Dom wieder die Doppelplatte eines Bischofspaares (gest. 1317 und 1350) und des Bruno von Warendorp (gest. 1341) und seiner Gemahlin, so wie die Einzelfigur des Bischofs Bertram Crenum (gest. 1377). Eine Metallplatte von gleicher Feinheit ist diejenige des Prokonsuls Albert Hovener (gest. 1357) in der Nikolaikirche zu Stralsund. Ähnliche Arbeiten aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts besitzen Thorn (in Sct. Johann) und Paderborn (im Dom 3 Platten), über deren Herkunft ich nicht zu entscheiden wage, da sie mir nicht aus eigener Anschauung bekannt sind.

Nur ganz ausnahmsweise kommen in diesen Gegenden neben diesen gravierten Messingplatten, in denen auch nicht einmal der Versuch von porträtartiger Bildung gemacht ist, Bronzedenkmäler mit der Relieffigur des Verstorbenen vor. Das einzige namhafte Werk dieser Art ist das Grabmal des Bischofs Heinrich Bockolt (gest. 1341) im Dom zu Lübeck, einfach im Aufbau, von individueller Bildung und beinahe naturalistischer Durchbildung des Kopfes, aber etwas trockener und kleinlicher Behandlung.

Nicht von gleicher künstlerischer Bedeutung, aber wesentlich zahlreicher sind die geschnitzten Holzaltäre, welche in allen Provinzen ziemlich gleichzeitig etwa seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts vorkommen. Der Charakter derselben ist durchgehends nüchtern und unbeholfen; es wird daher hier kaum je ein Zweifel daran aufkommen können, daß diese Arbeiten an Ort und Stelle von einheimischen Künstlern ausgeführt wurden. Gemeinsam ist denselben die Zusammensetzung aus einer mehr oder weniger beträchtlichen Zahl kleiner Einzelfiguren oder Gruppen, die meist nur aus einigen wenigen Figuren bestehen. Die Komposition pflegt eine zufällige zu sein; die Gestalten sind kurz, wenn nicht geradezu puppenhaft, ohne lebendige Bewegung und ohne feineren Ausdruck. Die Bemalung und die reiche Vergoldung (jedoch regelmäßig ohne Musterung auf dem Gold, wie sie in den Niederlanden die Regel ist) sind meist noch erhalten und verleihen diesen Arbeiten ihre hauptsächlichste Wirkung und ihren malerischen Reiz.

Bei dieser geringen künstlerischen Bedeutung wäre eine Charakteristik der unbedeutenden provinziellen Verschiedenheiten dieser Schnitzwerke oder auch nur eine etwas ausführlichere Aufzählung derselben hier um so weniger am Platze, als diese Kunstthätigkeit auch nicht einmal der Ausgangspunkt für eine höhere Entwickelung der plastischen Kunst in diesen Provinzen geworden ist. Auch gehört nur der kleinste Teil dieser Arbeiten noch unserer Epoche an; die wenigen sicher datierten Altäre beweisen, daß die erstarrten gotischen Überlieferungen und gotische Formensprache hier noch in Übung waren, als im übrigen Deutschland schon seit einem halben Jahrhundert ein frischer Naturalismus eine vollständige Umgestaltung der bildenden Kunst und insbesondere der Plastik herbeigeführt hatte. Es genügt daher, auf einige der hauptsächlichsten Arbeiten hinzuweisen, zumal auf solche, die an leicht zugänglichen Orten sich befinden. Die eingehendste Aufzählung und Besprechung der an Altarwerken dieser Art besonders reichen Provinz Pommern hat Kugler in seiner Kunstgeschichte Pommerns geliefert (Kl. Schriften I.). Jedoch hat den jungen pommerischen Forscher, wie der zum Mann gereifte Kritiker später zum Teil selbst eingestanden hat, die Begeisterung für die Heimat und die heimische Kunst in der Beurteilung derselben einen falschen Maßstab anlegen lassen.

Wer den Altar Triebsees nur aus Kuglers Beschreibung kennt, wird vor dem Schnitzwerk selbst sich erstaunt fragen, wie der scharfe und unparteiische Kritiker vor diesem nüchternen und in mancher Beziehung selbst kleinlichen Werke zu der schwärmerischen Verehrung und glühenden Beschreibung gekommen ist.

Mit einiger Sicherheit lassen sich in Pommern dem vierzehnten oder doch den ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts die folgenden bedeutenderen Altarwerke zuschreiben: Ein Altar in der Marienkirche zu Anklam, Altäre in der Petrikirche zu Treptow a. d. T. und in der Marienkirche zu Treptow a. d. R., mehrere Bildwerke in der Nikolaikirche zu Stralsund, die auch verhältnismäßig die größte Zahl von Steinbildwerken dieser Zeit aufzuweisen hat.

In Mecklenburg werden der Hochaltar und der Laienaltar in der Kirche zu Doberan, so wie der Kreuzigungsaltar in der Nikolaikirche zu Rostock noch dieser Zeit zugeschrieben. Das Hauptwerk ist hier jedoch der kolossale Flügelaltar in der Georgskirche zu Wismar, wohl erst im dritten oder vierten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden. Die einzelnen kurzen, etwas derben und wenig belebten Figuren zeigen die Krönung Mariä, die Apostel und Heilige. Einen etwas kleineren ähnlichen Altar, mit der gleichen Darstellung in derselben Anordnung, besitzt das Museum zu Schwerin. Interessanter ist hier jedoch ein Sandsteinaltar mit der figurenreichen Darstellung der Kreuzigung, aus dem Schweriner Dom stammend; eine sehr eigenartige, auch in ihrem künstlerischen Wert sehr vorteilhaft aus dem Rahmen der genannten Bildwerke herausfallende Arbeit. Die kleinen Figuren sind meist ganz frei gearbeitet und in mehreren Reihen hintereinander geschickt angeordnet, fein bewegt, lebendig im Ausdruck und sauber gearbeitet. Die phantastischen Kostüme, das reiche genrehaft behandelte Beiwerk, Anordnung und lebendige Erzählung erinnern auffallend an gleichzeitige italienische Kompositionen eines Gentile da Fabriano und seiner Schule. In gleich vorteilhafter Weise unterscheiden sich von den handwerksmäßigen Dutzendarbeiten dieser Gegend eine Reihe von mehr als halblebensgroßen Apostelstatuen in Sandstein, von welchen sich noch vier in der Marienkirche zu Lübeck, drei andere jetzt in der Sammlung der Katharinenkirche befinden. In der Gewandung und zum Teil auch in der Haltung erscheinen sie noch gotisch; die individuelle Durchbildung der Köpfe läßt sie aber schon als Übergangsarbeiten zu der folgenden Periode erscheinen, bei welcher wir noch einmal auf dieselben zurückkommen müssen. Dasselbe ist der Fall mit einigen wenigen Sandsteinbildwerken in Preußen, namentlich mit der großen Kreuzigungsgruppe in der Marienkirche zu Danzig.

Besser als alles, was an Überresten von Holzaltären dieser Zeit in der Katharinenkirche zu Lübeck aufbewahrt wird, sind die zwölf in Eichenholz geschnitzten Apostel, die aus Lübeck in das Nationalmuseum zu München gekommen sind; einfache, aber tüchtige Gestalten mit ausdrucksvollen Köpfen und recht mannigfaltigen Motiven der Bewegung und Gewandung.

Brandenburg hat in der Peterskapelle einen vom Jahr 1409 datierten Altar, welcher die Madonna zwischen vier Heiligen zeigt. Auch mehrere Bildwerke im Dom ebenda, so wie in der Petrikirche zu Stendal scheinen noch auf diese Zeit zurückzugehen. Verschiedene Altäre aus Dorfkirchen der Mark Brandenburg sind

in die Museen zu Berlin gekommen, sowohl in das Märkische Museum, wie in das Hohenzollernmuseum, das Christliche Museum der Universität und das Kunstgewerbemuseum. Den vorteilhaftesten Begriff von der märkischen Kunst dieser Zeit giebt wohl eine kleine Madonna mit dem Kinde, welche neuerdings der Sammlung der Kgl. Museen einverleibt worden ist.

Ihres sehr verwandten Kunstcharakters wegen seien hier auch einige Werke dieser Art mit genannt, die sich in der Provinz Hannover erhalten haben, und von denen die meisten in das Museum zu Herrenhausen übergeführt worden sind. Einer der besten Altäre darunter stammt aus Lüneburg, wo jetzt noch in der Johanniskirche ein besonders stattlicher und gut erhaltener Flügelaltar vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten ist: fünfzehn Passionsszenen, aus je acht bis zehn Figuren bestehend; in der Mitte, größer, die Kreuzigung, darunter in Nischen die kleinen Standbilder von Heiligen, während Halbfiguren der Apostel oben im Abschluß stehen. Figuren von guter, ruhiger Haltung und Gewandung; freilich wohl erst um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ausgeführt.

Schlesien hat aus dieser Zeit gleichfalls nur vereinzelte Grabmäler so wie holzgeschnitzte Altäre aufzuweisen. Von letzteren giebt die Sammlung des Schlesischen Altertumsmuseums zu Breslau eine genügende Vorstellung; in Empfindung und Verständnis des Körpers erheben sich diese Arbeiten nicht über die eben besprochenen Altarwerke der nördlichen Provinzen. Unter den Grabmonumenten befindet sich eines, das des Herzogs Heinrich IV. in der Kreuzkirche zu Breslau († 1290), welches in seiner energisch naturalistischen Auffassung und der großen Anordnung den Einfluß der obersächsischen Denkmäler des dreizehnten Jahrhunderts in vorteilhaftester Weise verrät. Die Grabfigur ist in gebranntem Thon ausgeführt und bemalt; den Unterbau schmücken Statuetten von Leidtragenden. Ein ähnlich angeordnetes reiches Marmormonument aus späterer Zeit besitzt der Dom in dem Grabmal des Bischofs Precislaus († 1376).

Fünftes Kapitel.

Zweite Blüte der deutschen Plastik
(um 1450—1530).

Als das charakteristische Merkmal und das bestimmende Moment für die „Renaissance“ pflegt man das Zurückgehen auf die Kunst der Antike zu bezeichnen. Daher hat man die Renaissance diesseits der Alpen erst in der Berührung der nordischen Kunst mit der Kunst Italiens und dadurch auch der Antike erkennen wollen und daher das Auftreten derselben erst in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts versetzt, wo sie in Wahrheit schon in ihrer letzten Phase steht, in welcher sich ihr Niedergang bereits verkündet. Das Hauptmerkmal der Renaissance, diesseits wie jenseits der Alpen, ist vielmehr das Zurückgehen auf die Natur, das eingehende und naive Studium derselben, praktisch sowohl als theoretisch. Nur der Weg, wie die italienischen und wie die deutschen Künstler zu der Erkenntnis der Natur gelangen, ist ein verschiedener: während jene an den Überresten der antiken Kunst den Sinn und das Verständnis für die Natur bilden und schärfen und dadurch ein gut Teil der großen antiken Kunst in sich aufnehmen, waren die nordischen Künstler gezwungen, sich ohne solche Hilfe die malerische Erscheinung der Dinge unmittelbar aus der Anschauung zum Verständnis zu bringen. Wesentlich darin ist es begründet, daß in Italien die Plastik die bahnbrechende und teilweise auch leitende Kunst ist, während diesseits der Alpen, beinahe gleichzeitig mit der Umwälzung in der Kunst des Südens, die neue Zeit durch die Malerei in den Brüdern Hubert und Jan van Eyck fast unvermittelt und in der glänzendsten Blüte heraufgeführt wird. Dagegen kommen in der nordischen Plastik die Keime der neuen Entwickelung, welche sich bis in das vierzehnte Jahrhundert verfolgen lassen, erst sehr allmählich nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zu freier Entfaltung; aber auch dann nicht in ähnlich großartiger und mannigfaltiger Weise wie in der Malerei.

Allein daraus darf keineswegs auf einen niedrigen Stand der bildnerischen Kunst dieser Periode diesseits der Alpen geschlossen werden. Vielmehr nimmt dieselbe gerade in Deutschland während der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts fast allerorten gegenüber der Malerei eine hervorragende Stellung ein und wird erst im Anfang des folgenden Jahrhunderts durch Maler wie Dürer und Holbein erreicht und überholt. Auch hat die cisalpinische Skulptur dieser Zeit nur in Deutschland, zu dem die Nieder-

lande ja damals noch hinzugehörten, eine längere und stetige Entwickelung aufzuweisen, die von fremden Einflüssen so gut wie ganz unberührt geblieben ist, während in Frankreich gleichzeitig der Einfluß der italienischen Kunst rasch bestimmend wurde, und in der Plastik Spaniens eine nationale Richtung neben den dort vorwiegend beschäftigten italienischen und niederländischen Künstlern erst allmählich aufkommen konnte und auch dann nur unter dem überwältigenden Einfluß dieser fremden Kunstrichtungen. Daher sind deutsche Art und deutsches Wesen in den plastischen Bildwerken dieser Zeit ganz besonders treu und unverfälscht ausgesprochen.

Die Umstände, unter denen sich die Plastik in Deutschland während dieser Epoche entwickelt, sind so grundverschieden von denen, unter welchen sich gleichzeitig in Italien die Plastik ausbildet, daß sich schon daraus manche der wesentlichen Verschiedenheiten zwischen der Kunst der beiden Länder erklären lassen, welche man meist aus dem deutschen Wesen zu erklären pflegt. Insbesondere hat man das Fehlen eines großen Sinnes für Form, welches ja im Vergleich gegen die italienische Kunst so sehr auffällt, auf den deutschen Charakter zurückführen wollen. Und doch hat gerade die deutsche Plastik im dreizehnten Jahrhundert eine Entwickelung gehabt, welche namentlich durch die Größe der Auffassung und Schönheit der Form allen anderen Ländern überlegen war, selbst der gleichzeitigen Plastik Italiens. Seitdem hatten sich freilich die politischen und sozialen Verhältnisse und namentlich auch das Verhältnis der verschiedenen Künste zueinander in beiden Ländern sehr verschieden entwickelt; Verhältnisse, die notwendig gerade auf die Plastik eine besonders starke Einwirkung ausüben mußten.

Bedeutungsvoll ist zunächst, sowohl als Gegensatz gegen die vorausgehende Epoche, wie gegen die gleichzeitige Entwickelung in Italien, daß die Plastik in Deutschland sich jetzt so gut wie ganz loslöst von der Architektur. Die Bande, in welche die gotische Architektur die bildnerische Kunst geschlagen hatte, mußten den Künstler, der sich derselben mehr und mehr bewußt wurde, geradezu auf eine Trennung hindrängen, zumal die Architektur in Deutschland zunächst ihre alte Formensprache beibehielt. Ja in der Architektur macht sich der neue Geist in seiner Richtung auf Großräumigkeit und Wirkung reiner architektonischer Verhältnisse noch in ungünstiger Weise geltend, indem er der Plastik selbst die Gelegenheit zur Ausschmückung und Beihilfe in der Wirkung des Bauwerks nahm. Auf den Schmuck der Portale und Fassaden, für den die Plastik des vierzehnten Jahrhunderts in erster Linie beschäftigt war, verzichtet die neue Zeit daher fast ganz. Freilich sind auch jetzt noch die Bildhauer vorwiegend für die Kirchen thätig; aber auch abgesehen von den Grabmonumenten, welche der Verherrlichung der einzelnen Persönlichkeit gelten und daher in dieser Epoche in ganz besonders prächtiger und mannigfaltiger Weise ausgestattet werden, ist dieser plastische Schmuck meist ganz unabhängig von der Architektur: Altäre sowohl als Reliefs und Statuen werden da aufgestellt, wo sie am besten zur Geltung kamen oder wo der Stifter ihnen den Platz bestimmt hatte, nicht aber, wo sie zur Unterstützung der architektonischen Wirkung besonders angebracht gewesen wären. Sie sind daher auch ganz ohne Rücksicht auf ihre architektonische Umgebung geschaffen und nehmen sich meist in jedem Museum, in jedem Privatzimmer ebenso gut oder besser aus, als in der Kirche, für die sie bestellt waren.

Diese Entwöhnung von den Schranken, welche die Architektur der Plastik auferlegt, hatte ein Verschwinden des Sinnes für Monumentalität und große Verhältnisse zur Folge, wofür auch sonst alle Umstände in ungünstiger Weise zusammenwirkten. Denn mit der Zersplitterung der politischen Macht und bei der öffentlichen Unsicherheit namentlich auf dem Lande wurde die Kunst allmählich in die blühenden großen und festen Städte gewiesen und hatte hier in dem Bürgerstande ihre Meister und zugleich auch ihre hervorragendsten Gönner. Daher tragen auch die plastischen Bildwerke dieser Zeit einen ausgesprochen kleinbürgerlichen Zug, der Monumentalität und Breite der Auffassung von vornherein ausschloß. Der Umstand, daß gerade die plastische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts sich keineswegs im Gegensatz gegen die Skulptur der gotischen Zeit entwickelte, sondern langsam und allmählich in die neuen Bahnen einlenkte, wirkte nach dieser Richtung noch weiter ungünstig ein, da gerade die Art der Verwendung der Plastik an den gotischen Bauten in Deutschland den Sinn für richtige Verhältnisse und für freie, große Anordnung mehr und mehr unterdrückt hatte. Wie dieses langsame Herauswachsen aus den gotischen Traditionen auch in der Behandlung der Körperformen und in der Gewandung sowohl als in der Haltung und im Ausdruck auf die Plastik der Renaissance in Deutschland nachteilig einwirkt, darauf werden wir gleich noch näher einzugehen haben.

Das charakteristische Merkmal dieser Zeit in der deutschen Plastik sowohl als in der italienischen ist, wie gesagt, das ernsthafte und systematische Eingehen auf die Natur. Freilich geschieht dies in Deutschland nicht in so bewußter Weise als in Italien und führt auch erst in der vorgeschritteneren Zeit dieser Epoche und unter italienischem Einfluß zu theoretischen Studien. Aber der Naturalismus ist deshalb nicht weniger gründlich und aufrichtig: im Gegenteil, da er nicht eingeschränkt ist durch Rücksichten auf Monumentalität oder Schönheit, so scheuen sich die deutschen Künstler selten vor der treuen Nachbildung der Natur mit allen ihren Zufälligkeiten und Auswüchsen, mit welchen sie ihnen entgegentrat. Insbesondere zeigen sie den menschlichen Körper, wenn sie ihn ausnahmsweise einmal nackt darstellen, in der Regel genau nach dem Modell, das ihnen gerade zur Verfügung stand. Dieses pflegte aber in den engen, ungünstigen Verhältnissen, in denen der Nordländer, zumal in jener Zeit, aufwuchs, meist in sehr unvorteilhafter und selbst widernatürlicher Weise entwickelt zu sein.

Die Abneigung vor der Darstellung des Nackten in dieser Periode mag auch teilweise schon daraus zu erklären sein, daß der deutsche Künstler den menschlichen Körper in schöner Formenentwickelung nicht kannte, und daß er überhaupt selten Gelegenheit hatte, ihn nackt zu sehen und zu studieren; jedenfalls wirkte daneben aber auch noch eine gewisse religiöse Scheu als Nachwirkung der Anschauungsweise des vierzehnten Jahrhunderts. Um so größere Sorgfalt legten die Künstler aber sowohl auf die naturgetreue Wiedergabe des Nackten, soweit sie es zeigten — also namentlich von Kopf, Händen und Füßen, als anderseits auf die Ausbildung der Gewandung und des Faltenwurfs. Bei der Durchbildung der Extremitäten zeigen die tüchtigeren Künstler eine außerordentliche Geschicklichkeit in der Wiedergabe der Oberfläche der Haut und der fleischigen Wirkung des Körpers. Obgleich ihnen zur Ausführung nur verhältnismäßig ungünstiges Material zur Verfügung stand, ist die Wirkung, nach dieser Richtung der der griechischen Statuen aus klassischer Zeit verwandt, so

grundverschieden sie sonst in den meisten Beziehungen ist. Wie die großen griechischen Bildhauer schöpfen nämlich auch die deutschen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts nicht aus anatomischer Kenntnis, sondern wesentlich aus der richtigen Anschauung der Erscheinung. Dabei vermeiden sie stets, trotz der realistischen Wiedergabe aller, auch häßlicher Zufälligkeiten, mit ebenso künstlerischem Gefühl wie die griechischen Künstler jene auf Täuschung ausgehende Treue, welche den Bildhauer zum Handlanger eines Wachsfigurenkabinetts herabwürdigt.

In Auffassung und Behandlung der Gewänder macht sich die Verschiedenheit der deutschen und italienischen Plastik dieser Zeit vielleicht am stärksten geltend. Wo der italienische Künstler, was ja in Quattrocento noch Regel ist, den Körper bekleidet wiedergiebt, sucht er die Gewandung als die äußere Hülle zu behandeln, welche die großen Formen des Körpers erkennen läßt und sie zu ausdrucksvoller Wirkung bringt. Bei den deutschen Bildhauern dieser Zeit ist ein solches Streben fast niemals deutlich ausgesprochen; und wo es der Fall ist, haben bereits die italienische Kunst und die Antike entscheidenden Einfluß auf die deutsche Plastik gewonnen. Die Nachwirkung der gotischen Kunst, welche den Körper durch die Gewandung zu verbergen suchte und vergessen lassen wollte, macht sich vielmehr dadurch unverkennbar geltend, daß die Gewandung auch jetzt noch fast als etwas Selbständiges aufgefaßt und behandelt wird. Auch die schweren und gefütterten Stoffe, welche sie mit realistischer Treue in ihren zufälligen Brüchen und Falten wiederzugeben bemüht waren, haben dazu beigetragen, die deutschen Künstler in dieser Richtung nur noch zu bestärken. Gerade in der Anordnung der Gewänder und der Faltengebung läßt sich ein bewußtes Streben nach Reichtum und Mannigfaltigkeit, selbst nach einer gewissen Bravour, die sonst diesem Zeitalter fern steht, nicht verkennen; und deshalb arten die Künstler am ersten in ihrer Gewandbehandlung in Manier aus und sind am leichtesten an derselben herauszuerkennen.

Am wohlthätigsten wirkt der neue Realismus der deutschen Kunst in der Schilderung der Stimmung, im Ausdruck des inneren Lebens. Auch hier sind ihr allerdings gewisse Schranken gesetzt, welche in der Richtung der Zeit und in der Stellung der Künstler begründet waren: erhabene Größe oder dramatisches Pathos werden uns nur ausnahmsweise in diesen Bildwerken begegnen, und nur bei einigen wenigen Künstlern dürfen wir sie überhaupt erwarten. Dagegen überrascht selbst in den geringeren Arbeiten dieser Zeit fast regelmäßig eine zum Herzen sprechende Innerlichkeit der Empfindung. Die weicheren Regungen des Gemütes, die Äußerungen der mütterlichen Liebe, des Leidens und des Mitgefühls sind mit einer Tiefe und einer Wahrheit zum Ausdruck gebracht, welche eine Reihe dieser Bildwerke gerade dadurch unter die edelsten Leistungen der Plastik überhaupt erhebt. Diese Tiefe der Empfindung in den Bildwerken, gepaart mit der Naivetät und einer gewissen behaglichen Breite, mit welcher sie vorgetragen ist, ist ein treuer Ausdruck der Blüte des deutschen Bürgertums. Gleichzeitig bekundet dasselbe durch jene glänzende Reihe der großen Erfindungen, durch die Entfaltung des Humanismus und die Vorbereitung der Reformation nach den verschiedensten Richtungen hin seinen Ernst und seine Tüchtigkeit; das anziehendste und treueste Bild von sich hat es aber gerade in seiner Kunst hinterlassen.

Dieser Gefühlsrichtung der Zeit entspricht auch die Wahl der Motive: neben der

Statue der Madonna, in welcher das Verhältnis von Mutter und Kind in der naivsten, herzlichsten Weise stets neuen, lebenswahren Ausdruck findet, sind es Szenen aus der Kindheit Christi und dem Leben der Maria, namentlich aber die Passion des Herrn, die in zahllosen Reliefs und kleinen Freifiguren zur Darstellung kommt und in der uns stets neue Züge feiner Beobachtung von Seelenschmerz und Teilnahme überraschen. Dem entspricht auch die Erscheinung, daß den deutschen Künstlern die Wiedergabe weiblicher Gestalten und solcher männlicher Charaktere, die ans Weibliche anklingen, am besten gelingt; so unter den Aposteln der Evangelist Johannes und teilweise auch Christus. Sonst glücken ihnen männliche Typen am besten, wenn sie sich auf die Wiedergabe schlichter Würde beschränken. Wo sie eine reichere Charakteristik oder Energie und Größe auszudrücken bestrebt sind, mißlingt ihnen dies häufig, so daß sie dann kleinlich oder selbst karikiert erscheinen. Dasselbe pflegt in sehr bewegten Martyrien von Heiligen oder in einzelnen Passionsszenen der Fall zu sein, wo die Künstler fratzenhafte Gestalten und Karikaturen in ihre Kompositionen einführen, weil ihnen die Schilderung echt dramatischer Bewegung nicht gegeben war; so namentlich in Szenen, wie die Stäupung Christi, Christus vor Pilatus u. s. f. Auf der anderen Seite artet die Schilderung des Empfindungslebens auch leicht in Empfindsamkeit und Charakterlosigkeit aus, ein Fehler, in welchen selbst einige der hervorragendsten Künstler dieser Zeit zuweilen verfallen.

Für den Mangel an Monumentalität und selbständiger plastischer Wirkung bietet die deutsche Skulptur in dieser Epoche, namentlich durch die malerische Wirkung, in höherem Maße als die gleichzeitige Kunst der anderen Länder einen gewissen Ersatz. Nicht nur sind die Bildwerke fast ausnahmslos ganz bemalt und reich vergoldet; sie sind auch häufig in unmittelbare Verbindung mit Gemälden gebracht. Der Aufbau der meisten dieser reicheren Skulpturwerke in ihren zahlreichen Reliefs, Statuen und Statuetten, die bunte Einrahmung mit spätgotischem Fialen- und Rankenwerk, die Anordnung der Figuren in den Reliefs, welche oft in vier oder fünf Plänen hintereinander stehen, endlich auch die reiche, unruhige und knitterige Gewandbehandlung tragen zur Verstärkung dieser malerischen Gesamtwirkung noch wesentlich bei. Auch bekunden sich das Vorwiegen der Malerei und ihr Einfluß auf die Plastik, welche die Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts überhaupt charakterisieren, in Deutschland in ähnlicher Weise wie in Italien dadurch, daß eine Anzahl der plastischen Bildwerke, namentlich der Holzaltäre, wenn nicht von Malern selbst geschnitzt, so doch in ihrer Werkstatt oder unter ihrer Leitung ausgeführt und von ihnen bemalt und vergoldet wurden. Daß dieselben aber mehr auf eine malerische, als auf statuarische Wirkung dabei ausgingen, ist begreiflich.

Diese reiche Bemalung und Vergoldung war bei den gewöhnlichen Stoffen, in denen die deutschen Bildhauer (mit Ausnahme der Bronze) auch in dieser Zeit noch ihre Kunstwerke auszuführen gezwungen waren, beinahe eine Notwendigkeit, wenigstens für eine Zeit, welche noch so farbig empfand, wie das fünfzehnte Jahrhundert.

Bei der ausgesprochenen Richtung dieser Kunst auf das Charakteristische und Individuelle, in welcher auch die deutschen Bildhauer, ähnlich wie gleichzeitig die italienischen Künstler, nicht selten so weit gehen, ihren Heiligen die treuen Bildniszüge von charaktervollen Köpfen aus ihrer Bekanntschaft zu geben, mußte sich jetzt — im Gegen-

satz gegen die Kunst des vierzehnten Jahrhunderts — eine Reihe von Schulen mit ausgesprochenem Sondercharakter nach den einzelnen Provinzen und Städten, in denen die Plastik zu gedeihlicher Entfaltung kommen konnte, herausbilden; und in diesen Schulen sind wieder, je nach ihrer Bedeutung, eine größere oder kleinere Zahl einzelner Künstlerindividualitäten leicht und klar herauszuerkennen. Wenn wir trotzdem nur von einigen wenigen Künstlern ein einigermaßen scharfes und klares Bild ihres Lebens und Schaffens besitzen, und wenn die außerordentliche Fülle von Arbeiten dieser Zeit vielfach noch ganz kritiklos bald dem einen, bald dem anderen dieser Künstler zugeschrieben wird, so liegt dies teils in den wenigen bisher bekannten Urkunden über die Bildhauer dieser Zeit und in der verhältnismäßig kleinen Zahl von Künstlernamen, über welche wir infolgedessen verfügen; teils haben wir leider auch den Grund in der unverantwortlichen Vernachlässigung dieses Zweiges der Kunst durch die deutsche Kunstgeschichte und Archivforschung zu suchen. Nicht einmal über einen Künstler wie Peter Vischer besitzen wir bisher eine ausführlichere Monographie. Für Veit Stoß, Adam Kraft und Michael Pacher ist erst in neuester Zeit der Anfang dazu gemacht in Publikationen, bei denen meist den Illustrationen immer noch die Hauptrolle zugewiesen ist und die Biographie nur als begleitender Text derselben erscheint. Für Tilman Riemenschneider, über den wir die älteste derartige Arbeit besitzen, hat leider der Verfasser einer erst im vorigen Jahre veröffentlichten neuen Arbeit sich für den historischen Teil auf ein teilweise wörtliches Nachschreiben dieser älteren fleißigen Arbeit beschränkt, während er in seinem ausführlichen Verzeichnis der Werke des Künstlers, trotz einer sehr dankenswerten Bereicherung des bisher bekannten Materials, durch Heranziehen einer Reihe ganz fremdartiger Werke für die Kritik von Riemenschneiders Arbeiten eher nachteilig gewirkt hat.

Die beiden großen Gruppen, in welche sich die Bildhauerschulen dieser Epoche sondern, sind die süddeutsche und die norddeutsche. Die weitaus bedeutendere ist die süddeutsche mit Franken an der Spitze; die norddeutsche Gruppe hat ihren Schwerpunkt am Niederrhein, wo sich derselbe in dieser Zeit von Köln mehr und mehr nach den Niederlanden verlegt, deren Einfluß bis in die Ostseeprovinzen maßgebend wird. In Süddeutschland geht die plastische Kunst der Malerei voran und ist ihr bis zum Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entschieden überlegen; sie übt daher ihrerseits einen großen Einfluß auf die Malerei und erhält sich selbst bis zu einem gewissen Grade in den Schranken des Statuarischen und Monumentalen. Am Niederrhein und insbesondere in den Niederlanden wirkt umgekehrt die frühe und großartige Entfaltung der Malerei auf die plastische Kunst anfangs sehr beschränkend, und später beeinflußt sie die Entwickelung derselben ganz nach der malerischen Richtung.

Während nun im übrigen Norddeutschland die nur zu einer sehr bedingten Blüte sich entfaltende Skulptur von dieser niederrheinisch-westfälischen und niederländischen Kunst sich ins Schlepptau nehmen ließ, soweit sie dieselbe nicht direkt zur Ausführung bedeutender Aufgaben heranzog, hat Süddeutschland eine außerordentlich reiche und mannigfaltige Entwickelung aufzuweisen. Allerdings steht hier Franken, insbesondere die Hauptstadt Nürnberg, durch die Zahl seiner hervorragenden Künstler und durch den Umfang ihrer Thätigkeit, die sich ja zum Teil über ganz Deutschland und selbst

noch auf das Ausland ausdehnte, weitaus in erster Linie, und sein Einfluß auf die Nachbarprovinzen darf gewiß nicht zu niedrig angeschlagen werden. Insbesondere haben das Kurfürstentum Sachsen sowohl als Thüringen und Hessen, für welche die Künstler Nürnbergs vielfach beschäftigt waren, in ihrer Entwickelung der plastischen Kunst gegen den Ausgang des fünfzehnten und im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ganz entscheidende Einflüsse von der fränkischen Kunst erhalten. Auch nach Schwaben und Bayern und selbst nach den österreichischen Landen ist die fränkische Kunst zweifellos nicht ohne Einwirkung geblieben; hier hat sie aber doch nur anregend und befruchtend eingewirkt, ohne die provinzielle Eigenart dieser Schulen irgendwie dadurch zu beeinträchtigen. Vielmehr haben dieselben verschiedene, zum Teil nicht einmal dem Namen nach bekannte Künstler aufzuweisen, welche neben den großen Nürnberger Meistern ganz eigenartig und ebenbürtig dastehen und welche auch ihrerseits auf einzelne fränkische Künstler einen rückwirkenden Einfluß ausgeübt haben.

Schon der Umstand, daß uns wenigstens eine ganze Reihe der Bildhauer dieser Zeit dem Namen nach bekannt sind und daß uns über verschiedene derselben Nachrichten durch Urkunden und durch Mitteilungen von Zeitgenossen erhalten sind, läßt — gegenüber der sozialen Stellung der Künstler im vierzehnten Jahrhundert — auf eine angesehenere, selbstbewußtere Stellung derselben schließen. Dies bestätigen jene Nachrichten über ihr Leben, wenn sie auch verhältnismäßig noch recht spärlich fließen. Mehrere der uns bekannten Künstler finden wir nicht nur im Vorstand ihrer Zunft, sondern auch in städtischen Ehrenämtern, bis zum höchsten, dem Bürgermeisteramte. Auch ihr Anteil an den humanistischen und reformatorischen Bewegungen ist ein Zeugnis für ihre Bildung und Stellung; wenn auch in letzterer Beziehung der Hang zur Libertinage, dem die Künstler zu allen Zeiten besonders leicht ausgesetzt sind, bei mehreren derselben für ihre Teilnahme an jener Bewegung bestimmender war als tiefe religiöse Überzeugung. Aus dieser Stellung, dieser regen Teilnahme an den öffentlichen Dingen ergiebt sich, daß die deutschen Bildhauer als tüchtige Bürger geachtet waren, daß ihre äußere Lage eine behäbige, selbst wohlhabende zu nennen ist. Anderseits sind sie als Mitglieder einer Zunft doch noch Handwerker, wenn auch besonders geachtete; und dieser Zusammenhang mit dem Handwerk hat sehr wohlthätig auf die Entwickelung der Kunst eingewirkt.

Daß sich im Laufe der für die Dauer einer ganzen Kunstepoche ja kurzen Zeit von etwa acht Jahrzehnten doch auch zeitlich nicht unwesentliche Verschiedenheiten herausstellten, ist bei der glänzenden und mannigfaltigen Entwickelung der plastischen Kunst in dieser Epoche sehr erklärlich. Ein tief einschneidendes Moment ist namentlich die Berührung mit der italienischen Kunst und der Antike und deren Einfluß auf die deutsche Plastik im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Derselbe macht sich eine kurze Zeit belebend und läuternd geltend durch die Entfaltung eines in der deutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts ungekannten Schönheitssinnes, durch welchen die plastischen Bildwerke zugleich eine statuarische Ruhe und Monumentalität erlangen, die ihnen sonst selbst in den größten Leistungen jener Zeit mehr oder weniger abgingen. Diese kurze, ganz eigenartige Blüte entspricht der Hochrenaissance in Italien, in ihren Bedingungen wie in ihrer Entwickelung und ihren Wirkungen. Wenn ich sie trotzdem

nicht gesondert betrachte, so war mir dafür der Umstand maßgebend, daß nur wenige Schulen und in diesen selbst nur wenige Künstler diese Entwickelung mitmachen, daß sie also für Deutschland keineswegs als eine allgemeine zu bezeichnen ist. Auch fällt dieselbe bei einzelnen Künstlern, welche ihr unterlagen, erst in den Schluß ihrer Thätigkeit, den wir schon deshalb nicht getrennt von ihrer gesamten Wirksamkeit betrachten dürfen.

1. Bildwerke in Franken: Die Nürnberger Schule.

Wenn von Bildwerken deutscher Renaissance die Rede ist, so wird jeder an Nürnberg denken, an die drei Meister Adam Kraft, Veit Stoß und Peter Vischer, in denen uns gewissermaßen die Plastik dieser Zeit verkörpert ist: der eine als Steinbildhauer, der andere als Holzschnitzer, der dritte als Bronzegießer die gefeiertsten Bildhauer Deutschlands. Ihre umfangreichen Werkstätten, die für ganz Deutschland und selbst für das Ausland in Anspruch genommen wurden, erforderten eine Reihe von tüchtigen Gehilfen, welche die Meister, soweit sie sich ihnen nicht aus Mitgliedern der eigenen Familie boten, gewiß aus den tüchtigsten Bildhauern Nürnbergs auswählten und auswählen konnten, da es in ihrer Werkstatt stets zu arbeiten und zu verdienen gab. Dennoch genügte ihre Thätigkeit nicht einmal für die Bestellungen, welche in Nürnberg und in der Nachbarschaft gemacht wurden; und neben ihnen hatte daher eine Reihe tüchtiger, freilich meist dem Namen nach nicht bekannter Künstler Gelegenheit, ausreichende Beschäftigung zu finden. Auch wissen wir, daß in einzelnen größeren Malerwerkstätten auch die plastischen Arbeiten an den Altären ausgeführt wurden; so namentlich bei Michael Wohlgemuth, dessen Werkstatt gegen Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts durch Bestellungen so sehr in Anspruch genommen war, daß selbst Albrecht Dürer nach der Rückkehr von seinen Reisen eine Zeitlang als Gehilfe in dieselbe einzutreten für vorteilhaft fand.

Über die Lehrer aller dieser Meister ist uns fast gar nichts bekannt; auch von ihren Vorgängern wissen wir kaum von dem einen oder andern den Namen. Aber eine Anzahl zum Teil datierter Bildwerke sind noch in Nürnberg erhalten, welche hinlänglich beweisen, daß sie ihre Meisterschaft nicht zum kleinsten Teil einer guten Schule verdanken.

In der Sebalduskirche hängt am Eingangspfeiler zum Chor ein Madonnenbild, tadellos erhalten in seiner glänzenden alten Bemalung und Vergoldung und noch in seinem ursprünglichen Holzgehäuse. Die eingeknickte Haltung der kurzen Gestalt, ihre reichen, nach unten geradezu barock sich häufenden Langfalten des Mantels, eine gewisse Ungeschicklichkeit der Bewegung und Anordnung verraten einen Künstler, der noch in der Werkstatt eines gotischen Bildschnitzers groß geworden ist. Anderseits bekundet aber der porträtartige Kopf der Maria, der köstlich derbe nackte Bube, den die Mutter in seinem ausgelassenen kindlichen Spiele kaum auf ihren beiden Händen zu halten vermag, die Bildung der beiden volllockigen Engel, welche die Krone stürmisch auf das Haupt der Himmelskönigin drücken, sowie der beiden andern Engelsgestalten, welche die Mondsichel unter den Füßen der Madonna halten, einen frischen, stürmisch und übermütig sich eindrängenden Naturalismus,

ähnlich wie er fünfzig Jahre später sich gemäßigt und veredelt in Krafts Werken äußert. Nicht so lebendig, aber auch feiner durchgebildet und in Anordnung und Gewandung schon ebenso tüchtig naturalistisch belebt sind die beiden Gruppen aus dem Leben der heil. Katharina an dem Löffelholz'schen Epitaph im westlichen Chor derselben Kirche. Ihre Entstehung wird durch das Todesjahr der Kunigunde Wilhelmine Löffelholz (1453), zu deren Erinnerung der Altar gesetzt wurde, ziemlich genau festgestellt. In jenem Schnitzwerk erscheint der Künstler desselben als unmittelbarer Vorläufer der Wohlgemuth'schen Werkstatt, der er vielleicht später angehört hat.

Schon in dem steinernen Sakramentshaus im östlichen Chor, das dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts angehört, zeigen die ziemlich rohen Bildwerke teilweise die Richtung der neuen Zeit; namentlich die schlanken Statuetten des Petrus und Sebald und die Grablegungsgruppe. Ein weiter vorgeschrittener derber Naturalismus spricht sich in der Kolossalstatue des Christophorus vom Jahre 1442 außen am Ostchor aus; ächzend beugt er sich unter der ihm unerklärlichen Last, welche ihm die Adern an Beinen und Händen aufschwellen läßt; der aufgeraffte Mantel bildet reiche, wirkungsvolle Falten. Ruhiger und vielleicht selbst etwas befangener erscheinen noch die Figuren der großen Gruppe der Grablegung in der Ägidienkirche, welche der Bildhauer *Hans Decker* im Jahre 1446 ausführte. Dafür entschädigt aber reichlich die Tiefe der Empfindung in der Anordnung wie im Ausdruck, welche durch die edle Mäßigung nur um so wirkungsvoller wird. Die verschiedenen berühmten Kompositionen der Grablegung von Adam Kraft haben hier ihr unmittelbares Vorbild. An Kraft erinnert auch die um zwanzig bis dreißig Jahre jüngere Madonnenstatue außen am Eingange der Kirche; ihrer Eigenart nach könnte sie sehr wohl ein Jugendwerk dieses Künstlers sein. Ähnlichen Charakter trägt das Hochrelief mit dem thronenden Christus an der Südseite der Lorenzkirche, in welchem die edle Komposition, die schönen Köpfe, die einfache ruhige Gewandung und der Gegensatz zwischen der würdevollen Gestalt Christi und den holden Engeln, die ihn umgeben und andächtig vor ihm knieen, besonders ansprechend wirken. In verschiedenen Kirchen und an mehreren Häusern Nürnbergs begegnet man Figuren von ähnlichem Charakter und aus der gleichen Zeit; ich nenne im Chor der Sebalduskirche die Steinfiguren einer Verkündigung und der Begegnung, letztere jünger und weniger handwerksmäßig in der Ausführung.

Wohl die edelste Figur dieser Richtung, welche aber schon in die Zeit der ersten Thätigkeit eines A. Kraft und V. Stoß fallen wird, ist eine Madonnenstatue in der Frauenkirche, an einem Pfeiler des südlichen Schiffes leider hoch oben nahe dem Gewölbe aufgestellt; eine gedrungene, des Adam Kraft würdige Gestalt von ruhiger, vornehmer Haltung und Gewandung und edlem Ausdruck, über ihr zwei volllockige Engel mit der Krone. Daß sie nicht zu dem im Jahre 1504 gestifteten Hochaltar gehört haben kann, beweist (abgesehen von dem altertümlichen Charakter der Arbeit) der Umstand, daß der mit zwei Engeln verzierte reiche Sockel gleichzeitig und von derselben Hand ist.

Ehe wir noch ein Werk eines der großen Bildhauer in Nürnberg nachweisen können, begegnen wir hier der Thätigkeit des *Michael Wohlgemuth* (1434—1519), oder, wie wir uns wohl präziser auszudrücken haben, der von ihm unterhaltenen Bildhauerwerkstatt. Denn daß der als Maler und Zeichner für den Holzschnitt so

viel beschäftigte Künstler selbst auch als Bildschnitzer thätig gewesen sein sollte oder gar all den umfangreichen bildnerischen Schmuck an den Altären, die nachweislich bei ihm bestellt wurden, allein ausgeführt haben sollte, ist von vornherein unwahrscheinlich. Aber auch davon abgesehen sind wir nach allem, was wir von der Thätigkeit der deutschen Künstler noch vor uns sehen, oder was wir durch Urkunden darüber erfahren, keineswegs berechtigt, für Deutschland eine ähnliche Vielseitigkeit in der Ausübung der



Abnahme vom Kreuz. Gruppe von M. Wohlgemuth in der Kapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg.

Künste anzunehmen, wie wir sie in Italien während des fünfzehnten Jahrhunderts bei einer Reihe hervorragender Künstler kennen. Im Gegenteil bildete das scharf ausgeprägte Zunftwesen hier eine sehr weitgehende Teilung der Arbeit aus, so daß wir gerade in Nürnberg die Bildschnitzer von den Steinbildhauern und den Bronzegießern beinahe streng geschieden sehen; freilich nicht gesetzlich, aber durch Gewohnheit und Übung der Arbeit. Wenn wir also auch nicht berechtigt sind, von Wohlgemuth anzunehmen, daß er neben dem Pinsel auch das Messer und den Meißel gehandhabt habe, so dürfen wir anderseits doch in der Regel unbedenklich die Schnitzwerke, welche mit

seinen Gemälden verbunden sind, auch unter seinem Namen hier aufführen; denn sie zeigen den ähnlichen Charakter wie seine Gemälde, sowohl in der einfachen, wenig belebten Komposition wie in der ruhigen Haltung seiner schmächtigen Figuren, den runden Köpfen der Frauen und Kinder mit dem kleinen Mündchen, den müden Augen und dem knitterigen Faltenwurf, in welchem wir den Sinn für große Motive vermissen. Nach dieser Übereinstimmung der Bildwerke mit den Gemälden werden wir dem Wohlgemuth wenigstens die Zeichnung und Überwachung der Ausführung auch der Schnitzereien, sowie die Bemalung derselben zuzuschreiben haben. Daß sie in ihrem künstlerischen Wert unter sich zum Teil wesentlich verschieden sind und auch mehr oder weniger große Verschiedenheiten in ihrem Charakter tragen, erklärt sich aus den verschiedenen Gesellen, die der Meister dafür beschäftigte. Einzelne darunter sind entschieden den Gemälden überlegen.

Zu den frühesten nachweisbaren Altären des Wohlgemuth, an denen plastische Teile sich befinden, gehört der große Altar in der heil. Kreuzkapelle zu Nürnberg (angeblich v. J. 1479); er zeigt in der Mitte in sieben beinahe lebensgroßen Freifiguren die Abnahme vom Kreuz. Größe der Auffassung oder Schönheit der Gestalten läßt auch diese Komposition wie jedes Werk des Wohlgemuth vermissen; aber der Ernst im Ausdruck, die tüchtige Naturbeobachtung bis in die kleinsten Falten, die außerordentlich fleißige Ausführung, die prächtige Gesamtwirkung der Farben und Vergoldung mit den Gemälden der Flügel machen doch diese Gruppe zu einer der beachtenswertesten Skulpturen Nürnbergs vor A. Kraft. Urkundlich aus dem Jahre 1479 ist auch der Flügelaltar in der Marienkirche zu Zwickau: in der Mitte in lebensgroßen Figuren die Madonna zwischen vier weiblichen Heiligen, auf den Flügeln je zwei andre jugendliche Heiligengestalten; in der Staffel die kleinen Halbfiguren Christi und der Apostel. Die Gestalten sind ganz besonders charakteristisch für Wohlgemuth, in der Durchführung lassen sie aber die tüchtige Hand und den feinen Naturalismus des Künstlers der Kreuzigungsgruppe vermissen. Wohl in die früheste Zeit des Künstlers gehört das in seiner Bemalung trefflich erhaltene Relief innen über der Südthüre der Sebalduskirche: Maria mit dem Kinde von einer Nonne aus der Familie Ebner verehrt, an; durch den Reiz der Gestalten und die treffliche Durchbildung ein Hauptwerk des Künstlers.

Gleichfalls für ein Werk der Wohlgemuth'schen Werkstatt, aus früherer Zeit und von der Hand eines besonders begabten Bildschnitzers ausgeführt, möchte ich auch den jetzt im Germanischen Museum aufgestellten kleinen Altar mit der Verlobung der heil. Katharina halten. Maria hält der vor ihr knieenden Katharina das nackte Kindchen entgegen, welches den Ring an ihrer Hand zu befestigen sucht; hinter dieser Gruppe von Freifiguren ist ein burgundischer Teppich gemalt, den drei Engel vor sich halten. Die tüchtig naturalistischen Gestalten von voller Bildung, mit welcher eine gewisse Zierlichkeit in der Bewegung, namentlich der Hände glücklich kontrastiert, der feierliche Ernst, der auf den stummen Gesichtern lagert, die fleißige Ausführung und der Reiz der noch trefflich erhaltenen Bemalung wirken zusammen, um dieses schon durch das Motiv besonders anziehende Altärchen zu einer der Perlen des Germanischen Museums zu machen. In derselben Sammlung ist ein größeres Altarwerk ausgestellt, die Madonna zwischen den vier Kirchenvätern aus der Kirche zu Hersbruck, das gleichfalls wohl

auf Wohlgemuths Werkstatt zurückzuführen ist, aber schon seiner späteren Zeit angehört. Die Ausführung verrät die Hand eines viel geringeren Bildschnitzers, der schlanker in der Bildung seiner Figuren, gezierter und doch ausdrucksloser, in der Gewandung sehr viel unruhiger ist, aber doch einzelne wirkungsvolle Motive aufweist.

Eine bekanntere Arbeit Wohlgemuths ist der große Altar in Heilbronn (um 1500), dessen plastische Teile die Anbetung der Könige und einzelne Heilige darstellen, etwa von gleichem Wert wie der Hersbrucker Altar; mit überreicher Gewandung, die vollen Gesichter ohne Ausdruck. Auch der kleinere Flügelaltar ebenda, der die Madonna und zehn jugendliche weibliche Heilige zeigt, scheint mir die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Wohlgemuth'schen Werkstatt aufzuweisen. Bedeutender ist der späte Hochaltar im Chor der Kirche zu Schwabach, über welchen ein ausführlicher Vertrag mit dem Künstler aus dem Jahre 1507 noch erhalten ist. Dieser Vertrag ist von besonderem Interesse durch die Vorbehalte, welche der Besteller für den Fall des Mißlingens einzelner Teile des Altars machte, indem daraus die wesentliche Beteiligung einer Reihe von Gehilfen zweifellos wird. Da der Charakter aller plastischen Teile mit Wohlgemuths Arbeiten gar nichts gemein hat, vielmehr auf Veit Stoß hinweist, so werde ich bei Besprechung der Werke dieses Künstlers auf das umfangreiche Werk zurückkommen.

In Nürnberg selbst finden sich noch verschiedene namenlose Altäre und Einzelfiguren, welche mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit dem Wohlgemuth'schen Atelier zugeschrieben werden dürften, namentlich mehrere Altäre im südlichen Schiff der Lorenzkirche. Obgleich einfacher und weniger reich ausgestattet als jene großen Altarwerke der kleinen Nachbarörter, sind sie denselben doch an künstlerischem Werte überlegen; die Nürnberger waren damals schon an Ausgezeichnetes gewöhnt und ließen sich nicht mit flüchtiger Gesellenarbeit abfinden. Ganz charakteristische Gestalten des Wohlgemuth sind die drei lebensgroßen Freifiguren im Katharinenaltar, die heil. Katharina zwischen Helena und Konrad; stattliche Gestalten von überreicher Gewandung. Anmutiger durch das Motiv sind die beiden Figuren an dem 1499 gestifteten Rochusaltar: der heil. Rochus, eine schöne Mannesgestalt mit lockigem Haar und Bart, der dem Engel neben sich seine Pestbeulen zeigt; in der gotischen Bekrönung der heil. Sebastian zwischen zwei Henkern, fein bewegte kleine Figuren. Am Marthaaltar sind die beiden Statuetten der heil. Martha und Magdalena sowie die beiden männlichen Heiligen in flachem Relief auf den Flügeln besonders anmutige Gestalten. Auch die Gruppe der Verkündigung über der Kanzel der Frauenkirche, ein Altar im Vorraum des nördlichen Eingangs der Jakobskirche u. a. m. gehören hierher.

Die Ausführung der späteren unter den genannten Altären der Wohlgemuth'schen Werkstatt hat man neuerdings dem *Veit Stoß* zuschreiben wollen, der nach seiner Rückkehr aus Krakau 1496 in Wohlgemuths Atelier als Leiter von dessen Bildschnitzerwerkstatt eingetreten sei (Bergau in Dohmes „Kunst und Künstler"). Diese Ansicht stützt sich nur auf den Charakter dieser Bildwerke; aber gerade aus diesem scheint sich mir (mit alleiniger Ausnahme des Schwabacher Hochaltars) überzeugend das Irrtümliche dieser Hypothese zu ergeben. Denn mit den zahlreichen beglaubigten Arbeiten des Veit Stoß stimmt keine derselben irgendwie überein. Daß dieser Künstler aber einfach die Zeichnungen des Wohlgemuth ausgeführt hätte, ist kaum

glaublich; denn zu einem bloßen Handlanger des Wohlgemuth hätte sich der im Dienst der polnischen Fürsten vielfach ausgezeichnete, von seinem Werte sehr überzeugte Künstler gewiß nicht hergegeben. Galt doch Veit Stoß damals wohl schon für den ersten Bildschnitzer Deutschlands, ein Ruhm, der ihm bis heute unbestritten geblieben ist, obgleich das Interesse für den Menschen sehr abgenommen hat; denn durch die Veröffentlichung einer Reihe von Urkunden sind die schlimmsten Zeugnisse über seinen Charakter beigebracht worden. Der Künstler stammt aus einer in den Urkunden vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts mehrfach genannten Nürnberger Handwerkerfamilie; seine Geburt würde um das Jahr 1440 fallen, wenn Neudörfer mit seiner Angabe, er sei 1533 im Alter von 95 Jahren gestorben, recht hat. Erwähnt wird der Künstler zuerst 1477 bei seiner Übersiedelung nach Krakau. Hier läßt er sich an den Aufträgen, die er erhielt und die er zu größter Zufriedenheit ausführte, bis zu seiner Rückkehr in die Vaterstadt 1496 verfolgen. Die Verleihung des Ehrenbürgerrechts von Krakau, seine mehrmalige Ernennung zum Vorstand der Zunft sprechen für die Achtung, welche er in Krakau genoß, von wo er als sehr wohlhabender Mann nach Nürnberg zurückkehrte. Sein Wohlstand geht aus dem Ankauf eines Hauses und der verzinslichen Anlage mehrerer nicht unbeträchtlicher Kapitalien bald nach seiner Rückkehr nach Nürnberg hervor. Hier entwickelte sich aber sein Charakter sehr bald in unvorteilhafter Weise; die Bezeichnungen als „unruhig heyloser Bürger“ und als „irrig und geschreyig Mann“, die ihm in verschiedenen öffentlichen Urkunden beigelegt sind, erscheinen durch sein Betragen gerechtfertigt. Er beginnt Prozesse mit dem Rat, verwickelt die Stadt in Händel und Streit mit ihren Nachbarn, bricht wiederholt sein gegebenes Wort und scheut im Jahre 1503, um wieder zu einem durch Bankerott eines Schuldners verlorenen Kapitale zu kommen, selbst vor der Anfertigung einer falschen Urkunde nicht zurück; ein Verbrechen, das damals mit dem Tode bestraft wurde, für das Veit Stoß aus besonderer Gnade nur gebrandmarkt wurde, indem ihm öffentlich durch den Henker beide Backen mit glühenden Eisen durchbohrt wurden. Von den Folgen der Ehrlosigkeit befreite ihn bald darauf ein Rehabilitationsbrief, den sich der Künstler vom Kaiser Maximilian zu verschaffen wußte; aber seine bürgerliche Stellung war sehr erschüttert und seine Thätigkeit, da in Nürnberg lange Zeit noch niemand bei ihm arbeiten lassen wollte, war hinfort eine viel beschränktere, zumal auch das Alter hemmend auf die Arbeit einwirken mußte. Erst im Jahre 1533 starb der Künstler, angeblich im Alter von 95 Jahren.

Man hat sich gefragt: wie hat ein so „heilloser“, verworfener Mensch ein Künstler von solcher Meisterschaft, von so zarter, inniger Auffassung sein können? In der Verwickelung, welche den Künstler auf die abschüssige Bahn brachte, ist allerdings schon nach dem bekannten urkundlichen Material ein gewisses tragisches Verhängnis nicht zu verkennen, welches den in seinem ehrlichen Vertrauen schändlich Betrogenen zum Händelsüchtigen, zum Fälscher und zum Meineidigen machte. Auch läßt der Umstand, daß die meisten der zahlreichen Söhne und Schwiegersöhne es zu geachteten Stellungen brachten, günstig auf den Vater zurückschließen. Und wenn Neudörfer über jene verhängnisvollen Vorgänge in Stoß' Leben gänzlich schweigt, ja ausdrücklich vom Künstler rühmt, daß er sich „des Weins enthielt und sehr mäßig lebte“, so geht wohl so viel daraus hervor, daß das spätere Leben von Veit Stoß seine Vergangenheit einigermaßen vergessen ließ. Aber ein zänkischer, unruhiger Charakter muß dem





Marienaltar in der Frauenkirche zu Krakau; von Veit Stoß.

Veit Stoß von vornherein eigen gewesen sein, mit dem sich gerade die Innigkeit und Zartheit der Empfindung, die man ihm nachrühmt, am schwersten vereinigen ließe. Ist denn aber jener unbestrittene Ruf des Künstlers als der größte, empfindungsvollste Bildschnitzer Deutschlands wirklich berechtigt? Ich glaube diese Frage nicht unbedingt bejahend beantworten zu dürfen. Zu einer richtigen Wertschätzung des Künstlers wollen wir aber zunächst einen Überblick über die von ihm erhaltenen Werke zu gewinnen suchen.

Wie erwähnt, spricht die erste Urkunde von Veit Stoß im Jahre 1477, als er von Nürnberg nach Krakau übersiedelte. In demselben Jahre beginnt auch schon die beglaubigte Thätigkeit des Künstlers mit dem zwischen den Jahren 1477 und 1484 ausgeführten berühmten Marienaltar in der Frauenkirche zu Krakau, zu dessen Anfertigung Stoß wahrscheinlich nach Krakau übergesiedelt war. Das große Mittelfeld zeigt in beinahe lebensgroßen Freifiguren den Tod der Maria, die in den Armen eines Apostels sterbend zusammenbricht; auf den beiden Flügeln in Reliefs die Verkündigung, Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige, sowie die Auferstehung, Himmelfahrt und Ausgießung des heil. Geistes; im reichverzierten gotischen Giebel die Krönung Mariä zwischen zwei Engeln und heil. Bischöfen. Der Künstler tritt uns in dieser ersten Arbeit sofort sehr eigenartig entgegen, und zwar sind es im wesentlichen die auch später für ihn charakteristischen Eigenschaften, welche dem Beschauer sofort in die Augen fallen: lebendige Schilderung, bewegte mannigfaltige Gestalten und reiche Gewandung. Aber vor lauter Freude an den unruhigen knitterigen Falten kommt der Künstler nicht zu klarer Entwickelung der Gewandung, durch die übertriebene Bewegung der einzelnen Figuren nicht zur Abrundung der Komposition, vor lauter naturalistischer Durchbildung der einzelnen Köpfe nicht zu ruhiger und wahrer Empfindung. Ein Streben nach äußerem Effekt und bravourmäßige Handhabung der Bildschnitzkunst lassen nicht zum vollen Genuß der mancherlei schönen Züge kommen, die diese Komposition auszeichnen. Denselben Charakter tragen die Bildwerke einer zweiten für dieselbe Kirche ausgeführten Arbeit, des Stanislausaltars, von dem nur noch die beiden Flügel erhalten sind; sechs Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben des heil. Stanislaus.

Die ungeteilte Bewunderung, welche diese Arbeiten fanden, verschaffte dem Künstler im Jahre 1492 den ehrenvollen Auftrag, auch das Grabmonument des Königs Kasimir IV. in der Kreuzkapelle der Kathedrale auszuführen. Die Anordnung dieses reichen Denkmals ist noch ganz die gotische: die Gestalt des Verstorbenen ruht im Krönungsornat auf dem Sarkophag, an dessen Seiten Statuetten von Leidtragenden aus dem Volke, immer zwei zur Seite eines Wappens, angebracht sind; über dem Ganzen ein reicher Baldachin. Der Name des *Jörg Hüber*, eines Passauer Künstlers, der im Jahre 1494 Bürger von Krakau wurde, ist (neben dem Monogramme des Veit Stoß) an einem der reich skulpierten Kapitelle angebracht; es ist daher sehr wahrscheinlich, daß dieser das Denkmal in Marmor ausführte, zu welchem der Bildschnitzer Veit Stoß nur das Modell geliefert hatte. Die Gesamtwirkung des Monuments ist eine reiche und phantastische; dagegen läßt die Durchbildung namentlich des figürlichen Teiles zu wünschen übrig. Die überreiche, unruhige Gewandung, die übertriebene Bewegung in den jammernden Gestalten der Leidtragenden, die markierten eingefallenen Züge des Gesichts lassen den Künstler des Marienaltars unschwer erkennen. Fast gleichzeitig entstand, mutmaßlich wieder nach

einem Modell des Veit Stoß, die Grabplatte des 1493 verstorbenen Erzbischofs Zbigniew Olesnicky im Dom zu Gnesen, wie das ebengenannte Monument in rotem Marmor ausgeführt; eine lebensvoll wiedergegebene Porträtgestalt.

Im Jahre 1496 siedelte der Künstler wieder nach Nürnberg über. So ergiebig und leider wenig erfreulich hier die Urkunden für die Lebensgeschichte des Künstlers sind, so dürftig sind sie verhältnismäßig, namentlich im Gegensatz gegen den Krakauer Aufenthalt, für seine Thätigkeit in Nürnberg. Dies hat den Hypothesen das weiteste Feld eröffnet. Wie man in Italien jedes glasierte Thonrelief dem Luca della Robbia zuschreibt, so gilt im Handel und in den Kirchen beinahe jede in Holz geschnitzte Figur, jeder Hochaltar in Süddeutschland, wenn sonst nichts Näheres über ihn bekannt ist, für ein Werk des Veit Stoß. Diese Verwirrung, diese kritiklose Zuweisung der verschiedenartigsten Werke an den einen großen Namen ist auch in die Kunstgeschichte übergegangen und entwertet selbst die einzige kurze Monographie, welche wir über den Künstler besitzen. Die wenigen mit dem Monogramm bezeichneten Werke hat man ihm einfach abgesprochen, als nicht bedeutend genug oder nicht charakteristisch, und hat ihn dafür zum Handlanger des Wohlgemuth gemacht, für den er alle jene oben genannten Altäre ausgeführt haben soll, hat schwäbische, bayerische und niederfränkische Arbeiten aller Art auf seinen Namen getauft. Da uns die Urkunden fast ganz im Stiche lassen, haben wir uns für die Kritik der Werke des Veit Stoß, soweit nicht ausnahmsweise die eigene Bezeichnung des Künstlers auf dem Bildwerk spricht, zunächst an die Nachrichten des berühmten Nürnberger Schreibmeisters Johann Neudörfer zu halten, welcher den Künstler noch kannte und kurze Zeit nach dessen Tode seine Aufzeichnungen (1547) machte. Leider ist Neudörfer aber gerade über die Werke von Stoß sehr wortkarg.

Urkundlich beglaubigt ist zunächst ein Hauptwerk des Stoß, der bekannte „Rosenkranz“ im Germanischen Museum, der ursprünglich in der Frauenkirche gewesen sein soll. Die wenig umfangreiche Tafel enthält, in mäßigem Relief, in der Mitte die Halbfiguren einer großen Reihe von Heiligen in der Umrahmung eines Rosenkranzes und um ein Antoniuskreuz gruppiert, darunter das Jüngste Gericht, im Rahmen des Ganzen dreißig kleine Darstellungen aus dem Leben Christi. Letztere sind nicht mehr vollständig an Ort und Stelle: sieben dieser Reliefs befinden sich jetzt im Museum zu Berlin und sind durch die Halbfiguren von zwölf der vierzehn Nothelfer ersetzt worden; gleichfalls von der Hand des Veit Stoß, aber wohl einem dritten Werke desselben entlehnt. Ein großer Vorzug dieser Arbeit besteht in der maßvollen Beschränkung der zahlreichen kleinen Kompositionen auf einige wenige Figuren, sowie in der Klarheit, mit welcher dieselben angeordnet, und in der Lebendigkeit, womit sie geschildert sind. Daneben fällt aber auch hier, wie in den Krakauer Arbeiten, die ganz unmotiviert flatternde Gewandung und der knitterige Faltenwurf derselben, die oft recht lieblose Behandlung, der wenig angemessene oder gleichgültige Ausdruck in manchen Köpfen und namentlich auch die kleinliche Anordnung des Ganzen recht störend auf.

Für die Datierung dieser Arbeit haben wir einen gewissen Anhalt in der beinahe getreuen Wiederholung eines der kleinen Reliefs, der Gefangennahme Christi, in einem der drei großen Steinreliefs an der inneren Chorwand der Sebalduskirche. Dieses Bildwerk trägt neben dem Monogramm des Veit Stoß die Jahreszahl 1499. Nun nennt allerdings Neudörfer diese Reliefs ausdrücklich unter den Arbeiten des Adam

Kraft, und daraufhin hat man jene Bezeichnung bisher meist für eine Fälschung erklärt. Daß aber die langen Gestalten mit ihren flatternden Gewändern, daß die unruhige Komposition mit Kraft keine Verwandtschaft haben, bedarf keines Beweises, während diese Eigentümlichkeiten anderseits durchaus zu den beglaubigten Werken des Veit Stoß stimmen. Die augenscheinlich alte Bezeichnung und die Angabe von Neu-



Der gekreuzigte Christus; Relief vom „Rosenkranz“ des Veit Stoß. Berlin, Kgl. Museum.

dörfer lassen sich daher am einfachsten in der Weise vereinigen, daß wir dem Veit Stoß die Modelle zuschreiben, nach welchen in Krafts Werkstatt die dem Künstler ungewohnte Ausführung in Stein gemacht wurde. Diese Annahme wird hier auch durch das bestätigt, was wir über die Ausführung des Grabmals Kasimirs in Krakau wissen*).

*) Daß unter den Schächern ein polnischer Soldat, im Kostüm der Zeit, angebracht ist, und daß gerade an seinem krummen Säbel das Monogramm des Veit Stoß sich findet, ist ein weiteres, kleines aber nicht unwesentliches Moment, welches für diesen als Erfinder der Komposition spricht.

Übrigens sind alle drei Reliefs: neben der Gefangennahme Christi der Ölberg und das Abendmahl, besonders unruhig und unbedeutend, ja gleichgültig in der Auffassung. Die letztgenannte Komposition giebt ein gewöhnliches Gastmahl, bei welchem die meisten der Jünger es sich bei Speise und Trank sehr wohl sein lassen, ohne sich um die Worte des Herrn irgendwie zu kümmern. Die Köpfe sind zum Teil lebensvolle Bildnisse angesehener Nürnberger Patrizier, welche uns Neudörfer namhaft macht.

Die bekannteste und berühmteste Arbeit des Veit Stoß ist der englische Gruß, welcher im Chor der Lorenzkirche von dem Gewölbe herabhängt; 1518 von Anton Tucher gestiftet. Der Engel und Maria stehen, einander zugewandt, in einem Kranz von Rosen, in welchem sieben kleine Rundreliefs mit Darstellungen aus dem Leben der Maria angebracht sind; zu oberst die Halbfigur von Gottvater; ringsum schweben kleine Engel in Verehrung, musizierend oder wie Pagen die reichen Gewänder des Erzengels und der Maria haltend. Die originelle Auffassung, die hier durch die prächtige und volle, aber klar angeordnete Gewandung großartig wirkenden Gestalten rechtfertigen zum Teil den Ruf dieser Arbeit, die unter den beglaubigten Werken des Veit Stoß wohl obenan genannt zu werden verdient. Dennoch macht sich auch hier selbst in der Maria ein gewisser Mangel an wahrer und tiefer Empfindung geltend, und den kleinen Kompositionen fehlt jede größere Auffassung.

Durch Neudörfer werden dem Veit Stoß verschiedene große Kreuzigungsgruppen: Christus am Kreuz zwischen dem klagenden Johannes und Maria, in Nürnberger Kirchen zugeschrieben, deren Charakter, soweit dieselben noch erhalten sind, die Richtigkeit dieser Benennung durchaus rechtfertigt. Dahin gehört zunächst die im Chor der Sebalduskirche aufgestellte, leider braun angestrichene vollständige Gruppe, angeblich die letzte Arbeit des Künstlers (1526). Die gleiche Gruppe in der Clarakirche ist weit geringer und von ganz abweichendem Charakter. Dagegen sind die Statuen der Maria und des Johannes in der Jakobskirche (innen neben dem westlichen Portal) unzweifelhaft wieder von der Hand des Veit Stoß. Das fehlende Kruzifix haben wir vielleicht in dem (leider neuerdings ganz vergoldeten) Kruzifix auf dem Hochaltar der Lorenzkirche oder in demjenigen auf einem Vorplatz des Spitals zu suchen. Beide, namentlich aber das letztere, gehören nicht nur zu den besten Arbeiten des Veit Stoß, sondern zählen überhaupt zum Besten, was die deutsche Plastik aufzuweisen hat. In naturalistischer Durchbildung, in anatomischem Verständnis sind sie unübertroffen; damit verbinden sie aber eine Vornehmheit der Haltung, eine Größe der Auffassung, namentlich in dem von dem beiderseits herabwallenden Haar malerisch beschatteten Kopfe von herber Schönheit, die sonst die meisten Bildwerke des Veit Stoß vermissen lassen. Nach der Verwandtschaft dieser Arbeiten mit dem Kruzifix der Sebalduskirche vom Jahr 1526 gehören dieselben wohl gleichfalls der späteren Zeit des Künstlers an und beweisen, gegenüber seinen verschiedenen überschätzten Jugendwerken, die vorteilhafte Einwirkung von Künstlern wie Kraft, Vischer und Dürer.

Nach der Zeit der Entstehung wie nach ihrer künstlerischen Bedeutung muß neben diesen Kruzifixen die große Pietà in der Jakobskirche, Maria mit dem Leichnam Christi auf dem Schoße und Johannes, genannt werden. Die Anschauung und Wiedergabe der Formen, Bildung und Ausdruck der Köpfe lassen m. E. keinen Zweifel auf-

kommen, daß Veit Stoß der Künstler dieser Arbeit ist, auf die wir gleich noch näher einzugehen haben.

Nach dem übereinstimmenden Charakter aller dieser Arbeiten lassen sich noch eine Anzahl kleinerer Altäre oder Einzelfiguren nahezu mit Sicherheit auf die Hand des Stoß zurückführen. Darunter sind zunächst eine Reihe kleinerer, aber recht tüchtiger Arbeiten in der Jakobskirche nennenswert: ein reizvoll bewegter Engel (vielleicht von der Kreuzigungsgruppe), Maria mit dem Kinde von einer Anbetung der Könige, eine sehr bewegte Maria mit dem anmutigen Kinde im Südschiff, ein kleiner, in der Ausführung dem Rosenkranz am nächsten stehender Altar mit den Heiligenfiguren in der Egloffstein'schen Kapelle. Das im Abschluß dieses Altars angebrachte Relief mit dem Jüngsten Gerichte gehört wahrscheinlich zu einem größeren Altar mit der Gruppe der Maria Selbdritt in eine Kapelle des Nordschiffes, die gleichfalls eine charakteristische Arbeit des Stoß ist. In der Ägidienkirche sind von einem größeren Altar nur noch die beiden Flügel mit den Reliefs der Verkündigung erhalten, denen zwei etwas kleinere Reliefs im Privatbesitz zu Hannover (Senator Culemann) sehr nahe stehn. Die Figuren von Maria und Johannes neben einer Kreuztragung innen über dem Hauptportale in der Frauenkirche sind gleichfalls Überreste eines größeren Altarwerkes, deren Nürnberg selbst von der Hand des Veit Stoß leider kein einziges mehr vollständig aufzuweisen hat. Ebenda sind wohl auch die schönen knieenden Engel, mit kurzen Leuchtern in den Händen, auf die Erfindung des Veit Stoß zurückzuführen, während die gleichfalls als Leuchterhalter komponierten altertümlichen Engel in der Sebalduskirche mehr an Wohlgemuths Werkstatt erinnern.*) In der Sebalduskirche sind mehrere große Holzstatuen zu den Seiten der Fenster im Chor charakteristische aber unerfreuliche spätere Arbeiten des Künstlers: Christus als Ecce homo und die Schmerzensmutter, Andreas und ein segnender Christus. Von den an der Außenseite von Nürnberger Häusern angebrachten Figuren ist die Madonna am Stoß-Hause (Wunderburggasse 7) eine tüchtige, eigenhändige Arbeit; mehrere andere Madonnen möchten auch wohl auf Stoß' Werkstatt zurückgehen. Im Germanischen Museum verraten mehrere größere Figuren ihre Herkunft aus der Werkstatt des Künstlers; eine ganz eigenhändige, besonders anziehende Arbeit desselben scheint mir die erst vor einigen Jahren erworbene Grabfigur einer wie im Schlummer daliegenden jungen weiblichen Heiligen zu sein. In derselben Sammlung wird jetzt auch ein Relief der Krönung Mariä aufbewahrt, welches als eine der ersten Arbeiten des Künstlers nach seiner Rückkehr in die Heimat betrachtet wird. Mit der gleichen Komposition in der Bekrönung des Krakauer Marienaltars stimmt sie jedoch wenig überein; die Figuren sind für Stoß besonders kurz, ruhig in der Haltung und auch in den Typen mehr im Charakter des Adam Kraft, während Behandlung und Gewandung in der That Stoß'sche Art zeigen. Vielleicht führte der Künstler hier die Komposition eines Dritten, des Kraft oder Wohlgemuth, aus. Als eine ganz charakteristische Arbeit des Veit Stoß erscheint mir dagegen die Gruppe des ungerechten Richters ebenda; lebendig empfundene Gestalten, deren Gewandung aber besonders unruhig ist.

*) Durch ein Versehen sind diese Engel schon früher (vgl. S. 94) unter den Arbeiten des vierzehnten Jahrhunderts aufgezählt worden.

Außerhalb Nürnbergs sind, abgesehen von den bereits erwähnten Arbeiten in Berlin, Hannover und namentlich in Krakau und Umgebung, zunächst zwei Flachreliefs mit den Darstellungen der Verkündigung und des Ölbergs im Nationalmuseum zu München als gute Werkstattsarbeiten bemerkenswert. Bedeutender sind zwei größere Altäre in der Oberen Pfarrkirche zu Bamberg und in Schwabach, die einzigen in Deutschland erhaltenen vollständigen Altarwerke des Künstlers. Der Bamberger Altar trägt seine Hausmarke und die Jahreszahl 1523. Freilich hat man die Echtheit dieser Bezeichnung und damit auch die Urheberschaft des Veit Stoß bestritten; doch wüßte ich kaum ein Werk des Künstlers zu nennen, das alle Eigentümlichkeiten desselben so ausgeprägt zeigt. Die Mitte stellt in beinahe freien Figuren die Anbetung der Hirten dar; die Flügel zeigen unten, in hohem Relief, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel, darüber in Flachrelief die Geburt der Maria und die Flucht nach Ägypten. Die Gestalten sind stark und gestreckt, von kräftiger Modellierung, markigem Faltenwurf und lebendiger Bewegung; die Ausführung ist meisterhafter als in manchen weit berühmteren Arbeiten in Nürnberg. Der Schwabacher Hochaltar zeigt in großen Freifiguren Christus und Maria thronend zwischen den beiden Schutzheiligen der Kirche, Martin und Johannes dem Täufer; auf den Flügeln je zwei flache Reliefs, in der Staffel das Abendmahl in kleinen Figuren. Die schlanken Gestalten, die unruhige, stark unterschnittene Gewandung, die Köpfe und ihr Ausdruck sind ebenso bezeichnend für Stoß wie verschieden von Wohlgemuth, der offenbar an Stoß den plastischen Teil seines Auftrages verdang.


Madonna mit der eisernen Krone; an einem Hause in Nürnberg.

Das reiche Steinrelief mit dem Jüngsten Gericht über der Südthür der Sebalduskirche, der sogenannten Schauthür, welche der bekannte Dr. Hartman Schedel zur Erinnerung an einen 1485 verstorbenen Verwandten ausführen ließ, hat die volle Eigenart des Veit Stoß: Gewandung und Typen, selbst die Anordnung sind so sehr in seinem Charakter, daß der Entwurf wohl nur auf ihn zurückgeführt werden kann. Freilich kann sie dann nicht gleich nach dem Tode des Hermann Schedel ausgeführt sein, da ja Veit Stoß erst mehr als zehn Jahre später nach Nürnberg zurückkehrte. Mit Kraft, dem sie zugeschrieben ward, hat die Arbeit so wenig gemein, daß sie nur in seiner Werkstatt nach fremdem Modell ausgeführt sein könnte.

In Nürnberg wären außerdem noch eine Reihe von plastischen Bildwerken, meist in Holz geschnitzt, im Anschluß an Veit Stoß zu nennen, wenn auch keines derselben vom Künstler selbst herrührt. Eine Steinarbeit von verwandtem Charakter ist die schöne Madonna mit der eisernen Krone an einem Hause auf dem Wege zur Burg, welche die nebenstehende Abbildung wiedergiebt. Auch die Ausführung eines bekannten Entwurfes von Albrecht Dürer hat man dem Künstler neuerdings zugeschrieben, den Rahmen des Dreifaltigkeitsbildes vom Jahre 1511, welcher jetzt im Germanischen Museum aufgestellt ist. Der figürliche Teil, Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer thronend, hat in der Ausführung, namentlich in der Behandlung der Gewänder und der Haare, Verwandtschaft mit Veit Stoß; den Adel der Auffassung, die glückliche Anordnung im Raume, die guten Verhältnisse und die tüchtige Kenntnis des Körpers, welche hier den großen Meister Nürnbergs verraten, hat aber Stoß in keinem seiner beglaubigten Werke aufzuweisen.

Daß Veit Stoß während seines zwanzigjährigen Aufenthaltes in Krakau und bei dem auch später stets aufrecht erhaltenen Verkehr mit dieser seiner zweiten Heimat außer den oben genannten bezeugten Arbeiten noch verschiedene Bildwerke für Krakau sowohl wie für die benachbarten Orte anfertigte, ist wohl von vornherein anzunehmen. Es werden ihm daher auch sowohl in Galizien wie in Ober-Ungarn (in Leutschau und Bartfeld) eine ganze Reihe von geschnitzten Altären zugeschrieben. Doch läßt sich über dieselben allein nach den kleinen und dürftigen Abbildungen einiger dieser Altäre in den „Denkmälern des Österreichischen Kaiserstaates" kein Urteil abgeben. Die meisten derselben werden ihm jedenfalls mit Unrecht zugeschrieben sein. Mit Bestimmtheit läßt sich dies von dem Johannesaltar in der Florianskirche zu Krakau aus dem Jahre 1518 behaupten, der eine sehr ausgesprochene Eigenart besitzt, die schon einen jüngeren, moderner empfindenden Künstler verrät. Die Figuren, obgleich teilweise sehr verfehlt in den Verhältnissen, sind von sehr stattlicher Bildung, hübschen Köpfen und gesucht vornehmer Haltung. Die mittlere Gruppe, in lebensgroßen Figuren, eine Entzückung des Täufers in der Wüste, ist von einer freilich etwas stillosen, aber sehr wirkungsvollen extasischen Bewegtheit und Erregung, und durch die reiche Gewandung und die schönen Köpfe der jugendlichen Engel noch von besonderer Anziehung. Wer der tüchtige Künstler war, vermag ich nicht zu erraten; zweifellos verrät die Hand einen deutschen Künstler, und zwar wahrscheinlich von fränkischer oder schwäbischer Herkunft, von denen ja zahlreiche Künstler und Handwerker damals in Polen und Ungarn, insbesondere in Krakau lebten oder doch von der Heimat aus für diese Länder beschäftigt waren.

Von einem solchen ausgewanderten süddeutschen Künstler, von dem Meister *Michael*, besitzt die Marienkirche zu Danzig in ihrem Hochaltar ein stattliches und recht tüchtiges Werk, das zwischen den Jahren 1511 und 1517 ausgeführt wurde (es trägt die Bezeichnung MICHAEL 1516). Dieser Meister Michael, dessen voller Name mutmaßlich Michael Schwarz war, wird freilich als ein Augsburger von Geburt bezeichnet; in jener Arbeit erscheint er aber ganz unter fränkischen, speziell Nürnberger Einflüssen. Namentlich ist es Michael Wohlgemuth, an den seine ruhigen, etwas ausdruckslosen Gestalten, sein tüchtiger, regelmäßiger Faltenwurf, ebenso wie der mit Benutzung von Dürers Holzschnitten ausgeführte Bilderschmuck auf der Rückseite



Maria als Schmerzensmutter, im Germ. Mus. zu Nürnberg.

erinnern. In der Mitte ist, ganz ähnlich wie auf Krafts Grabtafel des Matthäus Landauer, Maria zwischen Gottvater und Christus dargestellt, wie zwei Engel eine Krone auf ihr Haupt niederlassen; in der Einrahmung Statuetten der Propheten. Die silbernen Statuen der Flügel sind ihrer Kostbarkeit zum Opfer gefallen; nur die zierlichen, ganz kleinen geschnitzten Figürchen in dem Maßwerk der Nischen sind noch erhalten. Die Außenseite zeigt, leider in modernem Anstrich, zehn Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben der Maria, wiederum von echt Nürnberger Charakter; schlicht in der Auffassung, wie Wohlgemuth, aber in der Gewandung und der schlankeren Bildung der Figuren mehr unter dem Einfluß des Veit Stoß. Das im Jahre 1517 gestiftete kolossale Kruzifix zwischen Maria und Johannes, welches oberhalb des Altars oben im Mittelschiff der Kirche angebracht ist, scheint eine Werkstattsarbeit desselben Künstlers, der hier wieder die ähnlichen Arbeiten des Veit Stoß in Nürnberg zum Vorbilde nahm.

Mit Stoß sind auch die beiden berühmtesten Schnitzwerke Nürnbergs, die Schmerzensmutter im Germanischen Museum (früher im Rathause) und die Pietà der Jakobskirche, in Beziehung gebracht worden. Die Verwandtschaft derselben untereinander scheint mir so groß, daß sie wohl nur einem und demselben Meister zugeschrieben werden können. Wenn die Statue der Maria wirklich, wie angegeben wird, aus Gnadenberg in der Pfalz stammen sollte, so trägt sie doch so sehr das Gepräge Nürnberger Kunst vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, daß wir nur in Nürnberg den Meister derselben suchen dürfen.

Bezeichnend ist für diese Statue, die offenbar der Überrest einer Kruzifixgruppe ist, und in demselben Maße für die zum Vergleich hierneben mit abgebildete Pietà, eine in der deutschen Plastik dieser Zeit ganz seltene Schönheit und Größe sowohl in der Anordnung wie in der Bildung der Gewandung und insbesondere der Köpfe. Der Kopf der Maria ist in beiden Bildwerken fast der gleiche: hier wie dort finden wir



Gruppe der Maria mit dem Leichnam Christi, in der Jakobskirche zu Nürnberg.

die großen schönen Augen mit den hochgewölbten Brauen, die edel gebildete Nase und die vollen Lippen des fein geschwungenen Mundes. Selbst das Kopftuch und die Art, wie dasselbe über den Kopf gelegt ist, sind in beiden Bildwerken fast überein-stimmend. Aber diese Schönheit ist doch in gewissem Sinne eine äußerliche, da sie auf Kosten der Empfindung wiedergegeben ist. Nicht der Ausdruck tiefsten Seelen-schmerzes, den die deutsche Kunst gleichzeitig oft so ergreifend wiedergiebt, sondern vielmehr ein Ausdruck ernster Bewunderung, ja beinahe freudigen Stolzes spricht aus

den Zügen dieser Maria. Auch dem Leichnam Christi, dessen Anordnung und Formen einen so edlen Geschmack und Schönheitssinn verraten, ist doch gleichfalls eine gewisse Absichtlichkeit, eine Zurschaustellung der schönen Formen und daher eine gewisse Leere nicht abzusprechen, wenn wir den strengsten Maßstab der Kritik anlegen. Der Vergleich mit der an derselben Wand der Kirche aufgestellten Pietà, welche wir oben als ein Werk des V. Stoß bezeichnet haben, wird freilich auf den ersten Blick nicht zum Vorteil dieser Arbeit ausfallen; die Art, wie hier die Gruppe von Maria und Johannes, die den Leichnam des Herrn vor sich halten, angeordnet ist, die Faltengebung und Auffassung der Formen erscheinen neben jener andern Gruppe eckig und hart; aber welche Kenntnis des Körpers, welche Sicherheit in der Wiedergabe desselben spricht aus jeder Bewegung, und welche Tiefe der Empfindung aus diesen Figuren! Ihnen ist es heiliger Ernst mit ihrem Schmerz; ihre ausgeweinten Züge verraten jenen unsagbaren Jammer, der keinen Trost, kein Wort mehr findet.

Diesen Arbeiten reihen sich unter den namenlosen Nürnberger Holzschnittswerken zwei größere Flügelaltäre aus etwas vorgerückterer Zeit unmittelbar an, die den Vorzug der trefflichsten Erhaltung in ihrer alten Bemalung vor jener abscheulich bronzefarben überstrichenen Gruppe der Jakobskirche wie der Schmerzensmutter im Germanischen Museum voraus haben. Einer dieser Altäre ist noch an Ort und Stelle, der Annenaltar in der Lorenzkirche vom Jahre 1521; in der Mitte die Gruppe der heil. Anna mit Maria und dem Christkinde, auf den Flügeln einzelne von Hans von Kulmbach gemalte Heilige, im oberen Abschluß verschiedene Statuetten. Die geschmackvolle Anordnung der selbst von der italienischen Kunst nur selten glücklich wiedergegebenen Gruppe, die lebendige Bewegung, die schöne, maßvolle Gewandung und feine Charakteristik und das glückliche Zusammenwirken mit den Gemälden auf den Flügeln zeichnen diesen Altar in ähnlicher Weise aus, wie einen zweiten Flügelaltar der gleichen Zeit, der sich seit 1873 im Besitz des South-Kensington-Museums zu London befindet. Hier sind die Heiligen auf den Flügeln gleichfalls aus Holz geschnitzt, aber im ziemlich flachen Relief, worin auch die heil. Familie mit der heil. Anna auf dem Mittelfelde ausgeführt sind. Die Figuren wie die Gewandung sind beinahe stürmisch bewegt, aber voll Lebenswahrheit und von großem Zug. In dem erstgenannten Altare läßt sich die unter Dürers Einfluß veredelte Schule Wohlgemuths nicht verkennen.

Damit wird uns die vielbesprochene Frage nahe gerückt, wie weit Wohlgemuths berühmter Schüler *Albrecht Dürer* sich an der Ausführung plastischer Bildwerke beteiligt habe. Daß er für solche, wie es von anderen gleichzeitigen Malern beglaubigt ist, die Entwürfe geliefert hat, wird durch verschiedene seiner erhaltenen Zeichnungen bezeugt: so durch die Zeichnung zu dem im Germanischen Museum aufbewahrten Rahmen des Dreifaltigkeitsbildes mit der edlen Gruppe des zwischen Maria und Johannes dem Täufer thronenden Christus im Abschluß, dessen Ausführung — wie erwähnt — dem Veit Stoß zugeschrieben wird, während von anderer Seite (Thausing) wohl mit Unrecht an A. Kraft erinnert ist; sodann auch durch den Entwurf zu einer Bronzegrabplatte des Peter Vischer, die wir noch näher kennen lernen werden. Hat aber Dürer auch selbst das Messer und den Meißel gebraucht und selbst den Guß geübt, wie man allgemein annimmt und wie man durch bezeichnete Bildwerke verschiedener Art in

mehreren Museen und Privatsammlungen noch beweisen zu können glaubt? Für einige wenige Medaillen ist auch in neuester Zeit noch die Urheberschaft Dürers von kompetenter Seite mit Bestimmtheit behauptet worden, während Thausing dieselbe bestreitet und sich dafür auf Dürers eigene Worte, „er pflege mit solchem Ding (Medaillen) nicht umzugehen," bezieht. Von Thausing wird dagegen ein silbernes Flachrelief einer von der Rückseite gesehenen nackten weiblichen Figur im Besitz der Familie von Imhof zu Nürnberg, welche — wie jene Medaillen — mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1509 versehen ist, auf ein eigenhändiges Modell des Albrecht Dürer zurückgeführt und werden dafür mit einiger Wahrscheinlichkeit die uns erhaltenen urkundlichen Nachrichten über den Abguß einer Frau, welche Dürer gerade im Jahre 1509 an Kurfürst Friedrich von Sachsen sandte, angezogen. Was an Holzbildwerken, an Reliefs in Kehlheimer Stein u. s. f. unter Dürers Namen geht, darf ausnahmslos dem Künstler abgesprochen werden; nicht einmal die Zeichnung für diese Arbeiten, denen Dürers Monogramm regelmäßig in betrüglicher Absicht aufgesetzt ist, läßt sich auf Dürers Hand zurückführen. Dies gilt namentlich auch für die bekanntesten unter diesen Bildwerken, für die drei Hochreliefs in Kehlheimer Stein mit Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers im Museum zu Braunschweig, im British-Museum zu London und im Bischöflichen Seminar zu Brügge, in denen die freie Entlehnung von Motiven und Figuren aus Dürers Holzschnitten und Kupferstichen schon allein ein überzeugender Grund ist, nicht an den Meister selbst zu denken. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß Georg Schweiger, welcher in den Jahren 1644—1648 drei ähnliche Reliefs in etwa derselben Größe aus dem Leben Johannes des Täufers in Nachahmung Dürers ausführte, die sich jetzt in der Ambraser Sammlung zu Wien befinden, auch jene drei Reliefs angefertigt hat. Auch glaube ich mich zu erinnern, daß die Braunschweiger Tafel auf der Rückseite, wie die Wiener Reliefs, den Namen des Georg Schweiger trägt.

Mit diesen Arbeiten sind wir zum Teil schon bis an die Grenze dieser Epoche gelangt. Als letzten Ausgang der Richtung des Veit Stoß möchte ich noch das kleine Relief mit Christus am Ölberg in der Egloffsteinschen Kapelle, datiert 1532, erwähnen, welches die lebendige Auffassung und reiche Gewandung des Stoß gemäßigter und bei edleren Formen zeigt.

Neben dem Bildschnitzer Veit Stoß wird Adam Kraft als der ebenbürtige Bildhauer Nürnbergs genannt; und gewiß mit Recht. Obgleich etwa um zehn oder fünfzehn Jahre jünger, vertritt er doch eine etwas altertümlichere, strengere Richtung der Nürnberger Plastik, welcher er auch während seiner ganzen Thätigkeit treu bleibt. Schon durch das Material, den Stein, war er auf größere Einfachheit und Ruhe seiner Kompositionen angewiesen. Seine Anordnung ist klar und wirkungsvoll; seine Gestalten sind kräftig und untersetzt, seine Gewandung ist verhältnismäßig einfach, aber dabei doch sehr mannigfaltig und fein beobachtet in der Faltengebung. Dieser edlen Ruhe, die niemals in Starrheit ausartet, entspricht der Ernst des Ausdrucks und eine Tiefe der Empfindung, welche Stoß nur selten erreicht. Die Ausführung ist selbst bei den mehr dekorativen Arbeiten niemals nachlässig, sondern fleißig und

doch breit und sicher, da der Künstler als Steinmetz eine Meisterschaft in der Handhabung des Meißels erlangt hatte, von welcher namentlich das in seiner Art unübertroffene Sakramentshaus der Lorenzkirche das sprechendste Zeugnis ablegt.

Über das Leben des Künstlers sind wir weit weniger unterrichtet als über das des Veit Stoß; Adam Kraft war ein schlichter Handwerker, der sich wahrscheinlich erst vom Steinmetz zum Bildhauer hinaufgearbeitet hatte, und ging als solcher schlecht und recht durchs Leben. Seine Erholung und seine größte Freude war am Feierabend das vertrauliche Gespräch über Kunst und Handwerk mit seinen Freunden Peter Vischer und dem Kupferschmied Sebastian Lindenast. Wer sein Vater, wer sein Lehrer war, wissen wir nicht; doch kommt seine Familie in verschiedenen Mitgliedern schon im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts in Nürnberg vor. Nach dem Alter, welches sein Bildnis an dem 1500 vollendeten Sakramentshaus zeigt, muß Adam Kraft um 1450—1455 geboren sein. Wie uns Neudörfer erzählt, starb er 1507 im Spital zu Schwabach, mutmaßlich an der Arbeit, bei welcher ihn der Tod plötzlich überraschte; denn er hatte Haus und Familie daheim in Nürnberg, die den Kranken sonst aufgenommen hätten. Zu größerem Wohlstand scheint er es aber nicht gebracht zu haben; denn die Erben mußten das Haus gleich für eine Schuld von einigen hundert Gulden an einen Gläubiger abtreten.

Die nach ihrer Entstehungszeit bekannten Arbeiten Krafts gehen nicht vor das Jahr 1490 zurück. In diesem Jahre entstanden, nach der sehr wahrscheinlichen Annahme Wills, die bekannten, von Martin Ketzel gestifteten sieben Stationen auf dem Wege zum Johanniskirchhof und der Kalvarienberg auf dem Kirchhofe selbst. Der junge Nürnberger Patrizier war im Jahre 1468 und 1472 wiederholt im heiligen Lande gewesen und hatte hier die von der Tradition auf dem Wege nach Golgatha für alle die einzelnen Szenen, welche uns die heilige Geschichte vom Kreuzeswege Christi erzählt, bezeichneten Plätze genau nach ihrer Entfernung vom angeblichen Hause des Pilatus abgemessen. Nach diesen Maßen der „Stationen" ließ Ketzel die von Kraft in seinem Auftrage gearbeiteten sieben Reliefs vom Thiergärtner Thore aus neben der Straße nach der Johannisvorstadt, in welcher sich damals der Kirchhof noch nicht befand, zur Aufstellung bringen. Obgleich aus ziemlich gewöhnlichem Sandstein und augenscheinlich meist von Gesellen in der Werkstatt ausgeführt, ist hier doch schon die volle Eigenart des Künstlers ausgesprochen. Freilich waren die Motive besonders geeignet, seine hervorragenden Eigenschaften in vorteilhaftester und reichster Weise zu entfalten, so daß kaum eines der späteren berühmten Werke den Künstler so gründlich und mannigfaltig kennen lehrt. Die Anordnung in einer mäßigen Zahl von Figuren, die in Hochrelief gearbeitet sind, ist in allen sieben Kompositionen einfach und klar; das Motiv fällt sofort in die Augen, und doch kommt jede einzelne Figur nach ihrer Bedeutung zur richtigen Geltung. Aufopferung und Duldertum, Mitleid und Jammer, gleichgültige Geschäftigkeit und Brutalität sind mit edler Mäßigung und doch mit tiefer Empfindung, sprechender Wahrheit, reicher Entwickelung und wirkungsvollem Gegensatze zum Ausdruck gebracht. Wie Kraft hier siebenmal den ganz ähnlichen Vorwurf in stets neuer Weise komponiert, neue Empfindungen zum Ausdruck bringt und doch dabei ganz ungesucht und natürlich erscheint, zeugt für das hohe künstlerische Vermögen des Künstlers. Die Ausführung verrät verschiedene, zum Teil etwas handwerksmäßige

Hände. Daher sind in mehreren der Reliefs die Figuren zu kurz, die Falten der groben Gewänder knitterig und ohne feinere Belebung. Andere dagegen, namentlich die beiden letzten Stationen: der ohnmächtig unter der Last des Kreuzes zusammengebrochene Christus und die Klage um den Leichnam des Herrn, sind auch in der Durchführung von gleicher Meisterschaft wie im Entwurf. Edler und einfacher sind diese von der deutschen Skulptur dieser Zeit unzählig oft wiederholten Szenen nicht zur Darstellung gekommen; und doch können sie auch in der Lebendigkeit der Schilderung, in der Mannigfaltigkeit der Motive, in der Schönheit der Gestalten mit den berühmtesten



Christus spricht zu den Frauen; dritte Station auf dem Wege zum Johanniskirchhof in Nürnberg, von Adam Kraft.

Kompositionen der großen Zeitgenossen wetteifern. Von den Kolossalfiguren auf dem Kirchhof ist der gekreuzigte Christus von edler Bildung; die anderen Figuren sind dagegen durch Restaurationen verschiedener Zeit so sehr entstellt, daß sie kein sicheres Urteil mehr zulassen.

Das nächste beglaubigte Werk, das berühmte Schreyersche Grabmal außen an der Sebalduskirche, dessen Vollendung im Jahre 1492 durch die Jahreszahl unter der eisernen Laterne vor dem Relief gesichert ist, bezeugt gleichfalls durch seine grundverschiedene Auffassung des Reliefstils sowohl, als der einzelnen, dem Motiv nach wieder ganz verwandten Kompositionen die echte künstlerische Begabung des Meisters. Während Kraft in den Stationen einfache, in sich abgeschlossene Bilder der Andacht zu geben bestrebt war, ist hier in einem einzigen Raum die ganze Passion

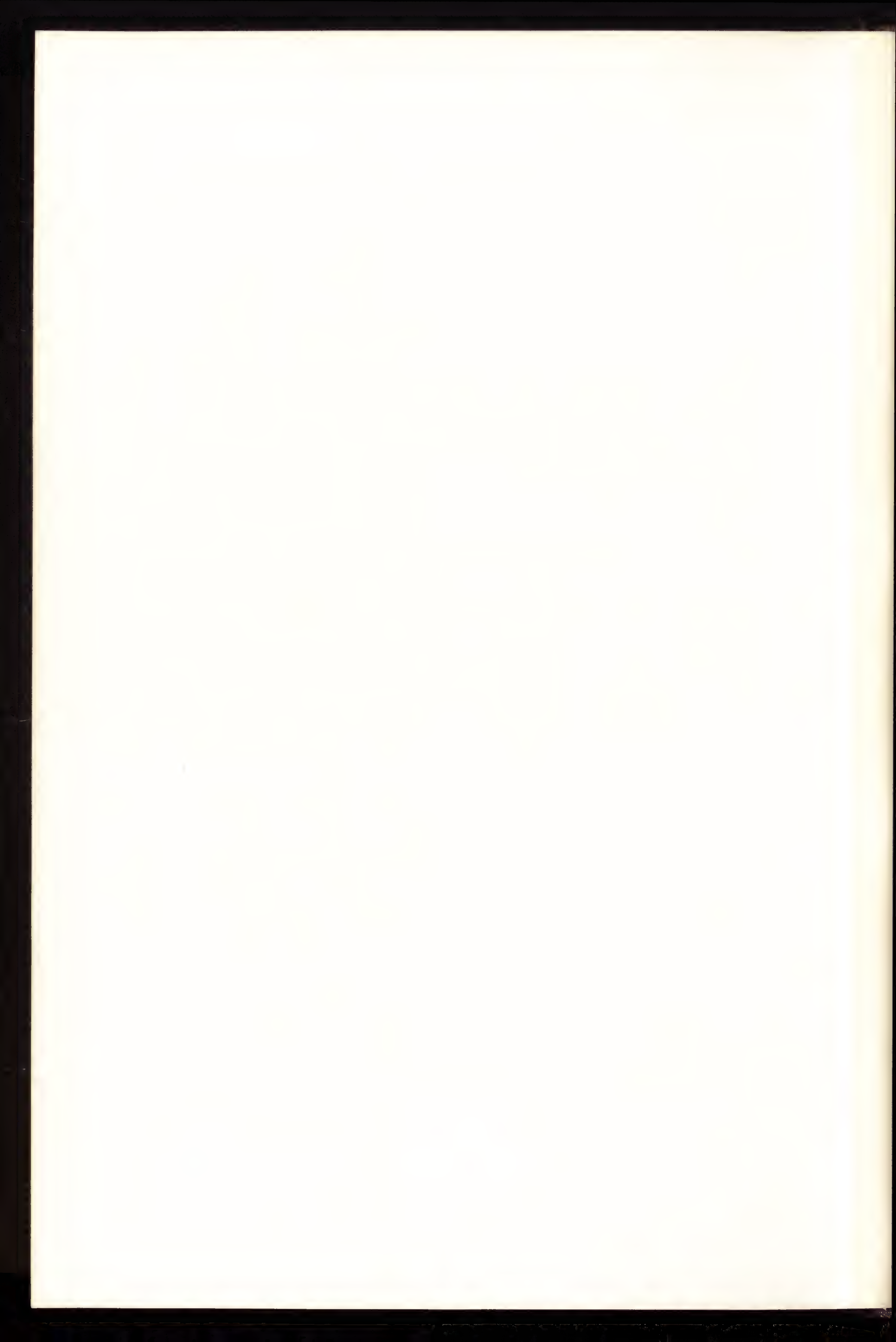
in rein malerischer Weise wiedergegeben: die drei Hauptszenen, Kreuzschleppung, Grablegung und Auferstehung, sind im Vordergrunde in gleichem Plan dargestellt; in der reichen, bis zum oberen Rahmen aufsteigenden Landschaft, bei welcher die malerische Behandlung besonders auffällt, sind in kleinen Figuren noch verschiedene andere untergeordnetere Szenen angebracht, die sich den Hauptszenen im Vordergrunde anschließen. Ganz unten sind klein die knieenden Mitglieder der Familien Schreyer und Landauer angebracht, in deren Auftrage das prächtige Monument errichtet wurde. Dieser malerische Sinn bekundet sich auch in der Auffassung und Durchführung der Komposition, die lebendiger bewegt, reicher und unruhiger in der Faltengebung erscheint als die Stationen. Aber auch hier, so packend und großartig er die bewegte Szene schildert, geht Kraft nicht über jenes schöne Maß hinaus, das ihn vor den meisten seiner Zeitgenossen auszeichnet. Die Durchbildung der Köpfe, die Meisterschaft in der Modellierung der Hände, die feine Beobachtung im Faltenwurf sind ein Beweis, daß ein gut Teil der Ausführung von des Meisters eigener Hand herrührt.

Im Mittelschiff der Sebalduskirche befindet sich ein kleines, erst später dorthin versetztes Hochrelief mit der Kreuzesschleppung (vom Jahre 1496), das den Stationen sehr verwandt ist, aber gleichfalls einen landschaftlichen Hintergrund zeigt und nach seiner Durchführung mehr für die Beschauung in der Nähe berechnet war. In Originalität der Erfindung, Adel und Tiefe der Empfindung steht es den eben genannten ähnlichen Kompositionen des Künstlers nicht nach.

Schon ein Jahr nach Vollendung des Schreyer-Grabmals, 1493, begann Kraft das zweite Werk, welchem er vielleicht noch in höherem Maße seinen Ruf verdankt, das steinerne Sakramentshaus in der Lorenzkirche, das er im Auftrage des Hans Imhof in den Jahren 1493—1500 ausführte und mit 770 Gulden bezahlt erhielt. Was man auch vom stilistischen Standpunkte über die spielende Verwendung der gotischen Bauformen sagen mag: nicht nur die technische Meisterschaft der Ausführung, sondern ebenso sehr die Klarheit und der Geschmack in der Anordnung und im Aufbau, die glücklichen Verhältnisse, die malerische Wirkung fordern einen Vergleich mit den sieben Wunderwerken der alten Kunst heraus und machen dieses Werk in der That zu einem der Wunder deutscher Kunst. Auch der figürliche Schmuck, der uns hier allein zu beschäftigen hat, verdient in der Art seiner Anbringung und Verteilung wie in der Ausführung das gleiche Lob und beweist den echt monumentalen Sinn des Künstlers. Der mehr als 19 Meter hohe Aufbau, welcher sich an den dem Hochaltar zunächst liegenden Pfeiler links anlehnt, hat die Form eines zierlichen durchbrochenen Turmhelmes. Das mittlere Hauptstück, das von eisernen Gittern verschlossene Tabernakel zur Aufnahme der Monstranz mit der geweihten Hostie, steht auf einem, von durchbrochener Balustrade umgebenen, breiten Umgang. Darüber erhebt sich baldachinartig, in sieben Stockwerken, die schlanke Turmpyramide, welche — wie zur Bethätigung ihres rein dekorativen Zweckes — unter dem Gewölbe in seiner Endigung sich schneckenartig aufrollt; ein vom rein statischen Standpunkt barockes Motiv, welches sich an verschiedenen Teilen des Aufbaues in dekorativ sehr wirkungsvoller Weise wiederholt. Die plastischen Teile unterstützen in glücklichster Weise die Gesamtwirkung, über welcher sie gar zu leicht übersehen werden. Sämtliche Bildwerke, mit Ausnahme des Umganges, dessen Schmuck auf die Besteller und die Künstler Bezug



Grablegung. Von Adam Kraft. St. Sebalduskirche, Nürnberg.



hat, sind in sinniger und treffender Weise auf den Inhalt des Tabernakels, auf die Monstranz bezogen: sie beginnen mit der Einsetzung des Abendmahls, zeigen die Hauptmomente der Passion und gipfeln in dem triumphierenden Christus. Den Umgang stützen die lebensgroßen, kräftigen Gestalten des Meisters Adam und seiner beiden Gesellen, in Arbeitstracht; an den Pfeilern der Balustrade stehen Statuetten von Schutzheiligen der Familie. Das Tabernakel setzt unten auf Konsolen mit singenden Engeln auf; an den vier Ecken unter dem Baldachin trägt dasselbe die Statuetten von Johannes, Maria, Moses und Jakobus. Die Fortsetzung vom Körper des Tabernakels zum Turm wird durch drei Reliefs in malerischem Hochrelief gebildet: das Abendmahl, Christus am Ölberg und Christus den Frauen erscheinend. Das erste Stockwerk des Turmes wird beinahe ausgefüllt durch drei andere figurenreiche Szenen der Passion: Christus vor Pilatus, die Verspottung und die Geißelung, in kleinen Freifiguren, welche aber in ihrer Anordnung hinter einem dunklen Grunde wie malerische Hochreliefs erscheinen. Vor den Reliefs stehen auf Konsolen Statuetten von Engeln mit den Marterinstrumenten. Das zweite Stockwerk zeigt, hinter seinen wie Schachtelhalme aufsteigenden schlanken Pfeilern, in beinahe lebensgroßen Statuen den gekreuzigten Christus zwischen der wehklagenden Maria und Johannes und vor dem Kreuzesfuß, händeringend, die knieende Magdalena. Oben an den vier Pfeilern dieses Stockwerkes wieder je eine Statuette. Im folgenden Stockwerk und baldachinartig davon überwölbt steht als Abschluß des figürlichen Schmuckes das Standbild des triumphierenden Christus. Die Ausführung aller dieser Figuren und Reliefs ist, bei der Höhe, in welcher die meisten angebracht sind, und bei der verhältnismäßig geringen Größe der Figuren, schwer zu beurteilen. Die dem Auge zunächst stehenden Statuen der drei Künstler sind außerordentlich lebensvolle, einfach und treuherzig aufgefaßte Gestalten von tüchtiger künstlerischer Durchbildung. Dasselbe scheint auch für die meisten übrigen Figuren und Kompositionen zu gelten, wenn auch einige derselben unter der Überfülle der Gewandung und der kleinen Falten in ihrer Wirkung beeinträchtigt sind. Am bewunderungswertesten bleibt aber doch die wahrhaft monumentale Verwendung des gesamten figürlichen Schmuckes: wie und wo jede Figur steht, wie sie eingerahmt und aufgestellt ist, ihre Größe und Zusammenstellung mit anderen Figuren, der Wechsel von Reliefs und Gruppen in Freifiguren, ihre Beleuchtung vor dem Hintergrund, endlich das Zusammenwirken der Bildwerke mit dem überaus reichen und phantastischen Ornament und mit den architektonischen Teilen — alles dies ist wohl in keinem anderen deutschen Monument wieder mit solchem Verständnis und doch so ungesucht und wirkungsvoll zur Geltung gekommen. Gerade dieses Denkmal läßt es aufs tiefste bedauern, daß Adam Kraft nicht mehrfach in ähnlicher Weise für monumentale Aufgaben der Plastik berufen worden ist.

Der Künstler erntete für sein Sakramentshaus den reichsten Ruhm: mehr als die Lobverse des Eoban Hesse bezeugen dies die nach dem Muster desselben in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts ausgeführten Sakramentshäuser in der Nachbarschaft von Nürnberg. Sie mögen zum Teil noch unter Krafts Augen in seiner Werkstatt ausgeführt sein, teils wohl von den Gesellen, welche an der großen Arbeit mitwirkten; einzelne können auch von dritten Künstlern im Anschluß an das von Kraft hingestellte Vorbild entstanden sein. Die Kirchen in Fürth, in Schwabach (1505),

in Kloster Heilsbronn, in Kalchreuth und Katzwang haben solche, stets einfachere, aber doch mehr oder weniger an das Monument der Lorenzkirche sich anschließende, auch meist in ähnlicher Weise mit figürlichem Schmuck verzierte Sakramentshäuser aufzuweisen. In Katzwang hat wohl derselbe tüchtige Gehilfe des Kraft, welcher die wirkungsvollen Bildwerke am dortigen Sakramentshaus ausführte, auch die große Gruppe des Ölbergs geschaffen, die durch feine Anordnung und namentlich durch die sehr individuelle, ausdrucksvolle Gestalt Christi zu den besten Darstellungen dieser Art in Deutschland gehört. Ein zweites, urkundlich dem Adam Kraft selbst in Auftrag gegebenes Sakramentshaus, in der Abteikirche zu Kaisheim, ist nicht mehr erhalten. Auch die abgebrochene Augustinerkirche zu Nürnberg soll den gleichen Schmuck von Krafts Hand besessen haben.

Zu den späteren Arbeiten des Künstlers, in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts ausgeführt, gehören drei untereinander nahe verwandte Grabdenkmäler, sämtlich nicht mehr an ihrer alten Stelle: eines jetzt in der Tetzelkapelle der Ägidienkirche und zwei in der Frauenkirche zu Nürnberg. Sie zeigen unter sich große Verwandtschaft: die Haupttafel ist in allen diesen Monumenten der Verherrlichung der Maria gewidmet; die Familienglieder, zu deren Erinnerung die Denkmäler errichtet wurden, sind nur in kleinen Figuren als Andächtige zu ihren Füßen angebracht oder nur in der Inschrift und durch ihre Wappen erwähnt. Die architektonische Einrahmung und das Ornament sind von ähnlicher Bildung wie im Sakramentshaus, aber einfacher und schwerfälliger, auch in der Einteilung und in den Verhältnissen keineswegs so glücklich, wie in jenem Monument. Freilich steht uns in dieser Beziehung kein vollgültiges Urteil mehr zu, weil wir nicht wissen, wie diese Denkmäler ursprünglich gestanden haben und wie weit ihre Einrahmung jetzt noch vollständig ist.

Am einfachsten und zugleich am glücklichsten gelöst erscheint die Aufgabe in dem wenig umfangreichen Denkmal des Hans Rebeck, mit dessen Tode am St. Veitstag des Jahres 1500 das Nürnberger Geschlecht der Rebeck erlosch. Aus dem Kreuzgang der Dominikanerkirche ist dasselbe in die Frauenkirche übergeführt und dort der Kanzel gegenüber an einem der Pfeiler aufgestellt worden. Auf einem kurzen Wandpfeiler erhebt sich die Tafel, welche unter einem flach schließenden Baldachin von naturalistischem Laubwerk in Hochrelief die Krönung der auf Wolken zwischen Gottvater und Christus knieenden Maria zeigt; hinter dieser Gruppe halten vier kleine Engel einen Vorhang in die Höhe; unterhalb derselben tragen zwei schöne jugendliche Engel die Inschrift, und im untersten Abschluß halten zwei Männer das kleine Wappen. Das Relief ist eine ruhige und edle Darstellung von besonders schön abgewogener Komposition; die Köpfe sind edel, die Gewandung reich, aber klar in den Motiven, die Ausführung — soweit der moderne Anstrich ein Urteil zuläßt — voll künstlerischer Meisterschaft und Breite.

Die gleiche Darstellung, jedoch in Freifiguren und in anderer Auffassung, bildet auch den Mittelpunkt des Landauerschen Grabdenkmals in der Ägidienkirche. Dasselbe wurde nach einem Brande 1696, bei welchem es arg verstümmelt wurde, aus dem Kreuzgange in die Tetzelsche Kapelle geschafft. Der Auftraggeber war Matthäus Landauer, in dessen Auftrage Adam Kraft schon das Schreyer-Landauersche Grabmonument an der Sebalduskirche ausgeführt hatte. Mutmaßlich erfolgte der

Auftrag nach dem Tode der Frau des Matthäus im Jahre 1501, dessen noch in der Inschrift gedacht ist, während ihres Mannes Todesjahr (1515) später zugefügt erscheint. Maria wird hier von zwei über ihr schwebenden Engeln gekrönt, während Gottvater und Christus ihr zugewendet zur Seite sitzen. Die Bewegungen sind nicht



Pergerstorffersches Grabdenkmal in der Frauenkirche zu Nürnberg.

so ungezwungen, der Ausdruck ist nicht so würdig und fein empfunden, die Gewandung ist unruhiger als in den meisten bisher genannten Arbeiten des Künstlers. Von besonderem Reiz war dagegen, soweit das Erhaltene ein Urteil über das Ganze gestattet, der untere Teil der Tafel, welcher, in kleineren Figuren und durch eine Gruppe von musizierenden Engeln getrennt, links die andächtige Christengemeinde, rechts sieben Mitglieder der Familie Landauer darstellt; lebensvolle Figuren von edlem Ausdruck und tüchtiger Gewandung.

Auch für die Zeit der Entstehung des dritten und berühmtesten Grabdenkmales, der Pergerstorfferschen Grabtafel, welches gleichfalls aus dem Kreuzgang des Augustinerklosters in die Frauenkirche versetzt wurde, sind wir nur auf Kombinationen aus der Inschriftstafel unter dem Relief angewiesen. Die jüngsten Mitglieder der Familie, zu deren Andenken das Denkmal errichtet wurde, sind nämlich die in den Jahren 1498 und 1499 verstorbenen Sebald Pergerstorffer und seine Frau Katharina Harsdorferin. Der Auftrag wird also wohl unmittelbar nach dem Tode dieses Ehepaares an den Künstler ergangen sein. Auch hier gilt die Hauptdarstellung der Verherrlichung der Maria, die hier mit dem Kinde, beinahe überlebensgroß, als Gnadenmutter dargestellt ist. Zwei schwebende Engel halten über ihr die Krone, während zwei andere, fast stürmisch fliegend, den Mantel hinter ihr über die unten knieenden Gläubigen ausbreiten: wie in der Landauer Grabtafel links die gläubige Gemeinde, rechts acht Mitglieder der Familie Pergerstorffer. Die Hauptfigur, Maria, ist dem Künstler nicht vollständig gelungen; die Haltung ist nicht ganz glücklich, der Ausdruck ist zu gleichgültig und die Gewandung ohne größere Faltenmotive. Dagegen ist die ganze Anordnung und die Gesamtwirkung des großen Reliefs ebenso vorzüglich wie die Köpfe der holden Engel und die Gestalten der treffend individuellen, in den verschiedenen Graden ihrer Andacht meisterhaft charakterisierten knieenden Gemeindeglieder und der Angehörigen der Familie. Die Art, wie die ähnliche Komposition in dem Landauerschen Grabmal noch in zwei Abteilungen getrennt gegeben ist, hier aber in sehr glücklicher Weise zu einem einheitlichen Motiv zusammengezogen ist, würde die spätere Entstehung dieses Denkmals wahrscheinlich machen, während, wie wir sahen, die Inschriften gerade umgekehrt die frühere Entstehung des Pergerstorfferschen Denkmals vermuten lassen. Die Gesamtanordnung, die Anbringung der Inschrift, der Wappen zu jeder Seite und des baldachinartigen Abschlusses ist in beiden sehr verwandt, jedoch beide Male wenig organisch, aber für die malerische Gesamtwirkung nicht unvorteilhaft gelöst.

Die figurenreichste größere Komposition des Künstlers, die Grablegung in der Kapelle auf dem Johanniskirchhofe, welche fünfzehn überlebensgroße Figuren zählt, kann nicht mehr von ihm selbst vollendet sein, denn sie trägt die Jahreszahl 1518. Dies macht sich in der handwerksmäßigen, oberflächlichen Ausführung der meisten Figuren dieser besonders schön angeordneten Gruppe empfindlich geltend.

Noch geringer, so daß man selbst die Erfindung auf einen Gesellen zurückführen möchte, ist die Gruppe des Ölbergs an der Burg, in welcher man die von Neudörfer genannte Darstellung dieses Motivs erkennen will, welche der Künstler nach diesem Autor 1498 für Peter Harsdörffer auf dem Kirchhof der Karthause aufrichtete.

Durch Neudörfer, welcher eine Aufzählung aller ihm bekannten Werke des Adam Kraft giebt, sind noch einige kleinere Arbeiten des Künstlers, meist an Privathäusern, beglaubigt. Das bekannteste darunter ist das Relief über dem Thor der Stadtwage mit der Jahreszahl 1497: der Wagmeister schaut nach dem Zünglein der Wage, während ein Knecht die Gewichte aufstellt und der Kaufmann neben seiner Ware den Geldbeutel zieht, um den Zoll zu entrichten. Das Motiv ist in der einfachsten, aber sprechendsten Weise zur Darstellung gebracht. Kleinere Arbeiten ähnlicher Art finden sich an mehreren Privathäusern: am umfangreichsten und bedeutendsten ist das Relief mit dem heil. Georg in der Theresienstraße, ausgezeichnet durch die gute

Zeichnung des edlen Pferdes, welches an Dürers Pferd im „Ritter Tod und Teufel" erinnert, und durch den festen Sitz der edlen Rittergestalt; eine kleine Anbetung des Kindes im Hofe des Clericusschen Hauses auf der Adlerstraße, datiert 1498; ein ganz kleines Relief mit Josua und Kaleb, welche die große Rebe tragen, über einer Thür in der Bindergasse; die letzteren beiden anspruchslose, aber geistvoll behandelte Kompositionen. Auch der alten den Nürnberger Bürgern besonders lieben Gewohnheit, ihre Häuser durch die Statuen der Madonna oder von Heiligen zu schmücken, verdanken wir mehrere tüchtige Arbeiten des Adam Kraft. Durch die Jahreszahl 1504 am Sockel werden die beiden Statuen der Verkündigung an einem Hause auf der Winklergasse ihrer Entstehungszeit nach näher bestimmt; an den Sockeln je zwei spielende und musizierende Engel. Reizvoller und feiner in der Ausführung ist die Madonna am Hause „Zum gläsernen Himmel" in der Bindergasse. Im Gegensatz gegen die als Himmelskönigin gedachte Gottesmutter am Pergerstorfferschen Grabmal sind hier Mutter und Kind ganz genrehaft aufgefaßt, in besonders naturalistischer und origineller Anordnung und ansprechendem Ausdruck, die Gewandung von großem, eigenartigem Wurf. Daß die Madonna an der Rückseite der Ägidienkirche vielleicht ein Jugendwerk des Adam Kraft sein könnte, habe ich schon früher erwähnt. In nahe Beziehung zu ihm hat man auch, mit Recht, die Statuen von zwei übereinander aufgestellten weiblichen Heiligen an einem Hause in der Königsstraße nahe bei der Clarakirche gebracht; und dasselbe darf man auch für die auf der andern Seite der Straße schräg gegenüber angebrachte Madonnenstatue behaupten.

Weder Kraft noch Stoß haben den Grad der Popularität erlangt, dessen sich ein dritter gleichzeitiger Bildhauer Nürnbergs, der Rotgießer *Peter Vischer*, noch heute erfreut. Wie Dürer in der Überlieferung des deutschen Volkes als der Vertreter der deutschen Malerei gilt, so verehrt man in Vischer die Verkörperung von Deutschlands bildnerischer Begabung. Vischer verdankt dies wohl in erster Linie seinem Meisterwerke, dem Sebaldusgrab, das wegen der Kunstfertigkeit und Originalität der Arbeit eine Art Wahrzeichen von Nürnberg geworden ist. Daneben mag auch das edle Material seiner Werke, die Bronze, sowie namentlich der Umstand, daß seine Bronzegüsse fast über ganz Deutschland und selbst über dessen Grenzen verbreitet sind, zu seiner Volkstümlichkeit mit beigetragen haben.

Eine richtige Abwägung seiner künstlerischen Bedeutung ist aus verschiedenen Gründen nicht ganz leicht. Einmal beschäftigte Vischer in seiner Gießhütte verschiedene talentvolle Söhne, über deren Beteiligung an den Arbeiten wir meist nur auf Vermutungen angewiesen sind. Sodann ist mehrfach urkundlich beglaubigt, daß Vischer Güsse auch nach fremden Modellen und Zeichnungen ausführte. Dieser Umstand hat in neuester Zeit einen Biographen des Peter Vischer (R. Bergau) dahin geführt, dem Künstler die geradezu untergeordnete Stellung eines Gießers anzuweisen, der sich die Modelle für die meisten, namentlich für die bedeutenderen Bestellungen von Bildhauern und Malern Nürnbergs und selbst von fremden Künstlern anfertigen ließ. Als einen solchen bezeichnet er ausdrücklich den Adam Kraft für fast alle bekannten Meisterwerke, welche aus Peter Vischers Gießhütte hervorgingen. Allein abgesehen davon, daß wir nach zwei oder drei, obenein untergeordneten Arbeiten, für welche

der Beweis einer derartigen Ausführung des Gusses nach fremden Entwürfen vorliegt, keineswegs auf die übrigen Werke oder nur auf die Mehrzahl derselben zu schließen berechtigt sind, ist auch der Charakter von weitaus den meisten Bronzebildwerken des Peter Vischer, und namentlich von den bekannten Hauptwerken ein so eigenartiger und unterscheidet sich so sehr von den Werken der Meister, welchen die Modelle für dieselben zugeschrieben werden, daß eine solche Degradierung des zu allen Zeiten hochbewunderten Meisters nicht im geringsten gerechtfertigt erscheint. Gewiß hätten die Zeitgenossen den Peter Vischer nicht über alle Bildhauer und Bildschnitzer seiner Zeit gesetzt, wenn er nur ein Handlanger gewesen wäre, der fremden Erfindungen die Form zu geben verstand. Ein persönlicher Bekannter, der Schreibmeister Neudörfer, nennt ihn „in natürlichen Künsten (als ein Lay zu reden) fein erfahren, im Gießen auch dermaßen berühmt, daß, wenn ein Fürst herkam oder ein großer Potentat, er's selten unterließ, daß er ihn nicht in seiner Gießhütte besuchet."

Leider erfahren wir über die Lobeserhebungen seiner Kunst sowohl von Neudörfer und anderen Zeitgenossen als aus den Urkunden nur sehr weniges über sein Leben. Peter Vischer war der Sohn des Nürnberger Rotgießers Hermann Vischer, der im Jahre 1487 starb und seinem damals einige dreißig Jahre alten Sohne und Gehilfen in der Werkstatt seine große Gießhütte hinterließ. Peters Arbeiten verbreiteten den Ruf derselben rasch in solcher Weise, daß die Vischersche Hütte für ein halbes Jahrhundert zur Ausführung künstlerischer Arbeiten in Bronze und Messing in Deutschland fast ohne Konkurrenz war und namentlich auch von den slawischen Ländern Aufträge erhielt. Peter war bis zum Tode seines Vaters, der zweifellos sein Lehrer war, nur dessen Gehilfe; erst nach dem Tode desselben machte er sein Meisterstück und wurde darauf 1487 als Meister in die Gilde aufgenommen. Im Jahre 1489 oder 1490 heiratete er Margarete Groß, welche bald nach der Geburt eines Sohnes, Hermann, gestorben sein muß. Denn im Jahre 1493 vermählt sich der Künstler mit einer gewissen Dorothea und nach deren frühem Ableben in dritter Ehe wieder mit einer Margarete, welche wahrscheinlich die Mutter seiner fünf jüngeren Kinder ist. Auch diese Frau starb noch vor dem Künstler, im Jahre 1522. Am 7. Januar 1529 folgte ihr der Gatte. Das einfache Grab auf dem Rochuskirchhofe, welches die Überreste seiner letzten Frau und seiner beiden ältesten Söhne und begabtesten Schüler, die ihm gleichfalls im Tode vorangegangen waren, aufgenommen hatte, wurde auch die Ruhestätte für den großen Künstler. Über sein Wesen und seinen Charakter sind wir auf einige wenige Worte Neudörfers beschränkt, der von ihm rühmt, er sei „gegen Jedermänniglich freundlichen Gesprächs" gewesen. Seine Persönlichkeit hat er selbst uns in jener berühmten Statuette am Sebaldusgrabe hingestellt, in welcher er sich, ähnlich wie sein Freund Adam Kraft am Sakramentshaus der Lorenzkirche, als Handwerker in Werkstattstracht und mit dem Werkzeug in der Hand wiedergegeben hat; eine kräftige Gestalt mit vollbärtigem Gesicht von offenen, freundlichen Zügen, hochgewölbter Brust und breiten Schultern, welche verraten, daß der Künstler sein Lebelang Hammer und Meißel zu führen gewohnt war.

Von Peter Vischers Vater und Lehrer, *Hermann Vischer*, der als Fremder im Jahre 1453 das Bürgerrecht in Nürnberg erwarb und als Meister aufgenommen wurde, besitzen wir wenigstens ein durch die volle Namensinschrift beglaubigtes

Werk, das bronzene Taufbecken in der Pfarrkirche zu Wittenberg vom Jahre 1457. Auf reich gegliedertem Fuß in spätgotischem Maß- und Rankenwerk erhebt sich das Becken, welches mit den Statuetten der Evangelisten und an den Seiten mit den in flachem Relief gehaltenen Figürchen der übrigen acht Apostel geschmückt ist. Guß und Ziselierung lassen einen noch nicht sehr geübten Künstler erkennen. Die Gestalten sind derb und untersetzt, aber verraten schon den naturalistischen Sinn der Zeit. Einen sicheren Schluß auf die künstlerische Eigenart des Hermann Vischer dürfen wir daraus allerdings noch nicht machen; denn die Möglichkeit, daß er gerade die Figuren nach fremden Modellen gemacht habe, ist in der That auch nach der Fassung der Inschrift nicht ausgeschlossen.

Auf Hermanns Werkstatt hat man außerdem mit einiger Wahrscheinlichkeit auch den Guß der ältesten Bronzeplatten in den Domen zu Bamberg und Meißen zurückgeführt. Dafür spricht schon der Umstand, daß wir bald nach Hermanns Tode seinen Sohn gerade für diese Orte beschäftigt sehen, und daß auch jene älteren Grabtafeln den späteren in Form und Charakter fast gleich sind, wenn ihre Ausführung auch handwerksmäßiger ist. Es sind dies die in flachem Relief gehaltenen Grabplatten des Bischofs Sigismund von Würzburg († 1457) im Dom zu Meißen und des 1475 verstorbenen Bamberger Bischofs Georg I. von Schaumberg im Dom zu Bamberg; beide von einer für diese Zeit beachtenswerten Energie der Auffassung und Anordnung und von guter Charakteristik der Köpfe.

Doch, wie gesagt, diese Arbeiten genügen nicht und sind nicht hinlänglich beglaubigt, um ein festeres Bild zu geben von der künstlerischen Bedeutung des Hermann Vischer und von dem, was sein großer Sohn ihm verdankt. Einen der eben genannten Denkmäler ähnlichen Grabstein, dessen Entstehungszeit nicht ganz sicher ist, weil derselbe noch bei Lebzeiten des Dargestellten ausgeführt wurde, die lebensgroße Rittergestalt des Grafen Otto IV. von Henneberg († 1502) in der Kirche zu Römhild, haben wir wohl bereits als ein Werk des Sohnes anzusehen; der Umstand, daß an der Grabinschrift die letzten Ziffern des Todesdatums XXII nicht mit gegossen, sondern später hineingemeißelt sind, macht die Entstehung in den achtziger Jahren sehr wahrscheinlich; vielleicht erfolgte die Bestellung im Jahre 1487, als Graf Otto in Nürnberg beim Reichstag anwesend war. Wir würden dann das früheste bisher bekannte Werk des Peter Vischer darin zu erkennen haben. Der Dargestellte ist von vorn und frei in ganzer, lebensgroßer Figur, auf einem Löwen stehend und in voller Prachtrüstung gegeben. Anordnung und Auffassung stimmen mit einer Reihe gleichzeitiger und früherer Rittergrabsteine, insbesondere aber mit den kurze Zeit vorher angefertigten drei Grabsteinen älterer Grafen von Henneberg in derselben Kirche überein, welche in Stein ausgeführt sind. Die schlicht aufgefaßte Figur ist voll tüchtiger Haltung und lebensvollem Ausdruck im Kopf; Guß und Ziselierung sind schon wesentlich besser als in den eben genannten älteren beiden Grabtafeln in Bamberg und Meißen.

Durch die aufgesetzte Jahreszahl 1490 ist die einzelne, als Träger gedachte Figur eines knieenden Mannes, wohl das Bruchstück eines größeren Monumentes im National-Museum zu München, nach der Zeit ihrer Entstehung genau festgestellt. Ihre Haltung und Auffassung erinnert sofort an die Statuen des Adam Kraft und seiner beiden Gehilfen unter dem Sakramentshaus der Lorenzkirche, für

welche diese ältere Vischersche Arbeit vielleicht als Vorbild diente. Die etwa in halber Lebensgröße und in der Zeittracht gegebene Figur ist von energischer, lebensvoller Bewegung und Bildung und technisch vorzüglich behandelt. Auch die in derselben Sammlung aufbewahrte Figur eines jungen Wappenhalters scheint auf Peter Vischers frühere Zeit zurückzugehen.

Aus dem Jahre 1492 datiert die erste der drei unter sich ganz verwandten Bronzegrabtafeln Bamberger Bischöfe, welche jetzt im Chor des Bamberger Doms aufgestellt sind. Für jede dieser Grabplatten erhielt Peter Vischer, laut den noch vorhandenen Rechnungen, 60 fl. für den Guß. Dem Maler Wolfgang Katzheimer wurden für die jüngste dieser Platten drei Pfund für die „Visierung zum Guß" gezahlt. Nach ihrer Übereinstimmung untereinander dürfen wir diesem sonst ganz unbekannten Maler wohl den Entwurf für alle drei Platten zumuten; vielleicht hatte er auch schon dem Hermann Vischer die Zeichnung für die Grabtafel des Bischofs Georg I. geliefert, welche das Vorbild für diese jüngeren Platten abgab. Sie stellen die Bischöfe Heinrich III. (1480—1500), Veit I. (1501—1503) und Georg II. (1503 bis 1505) dar und wurden sämtlich noch bei Lebzeiten derselben ausgeführt. Die lebensgroßen Figuren sind in ganz flachem Relief gehalten, von vorn gesehen und in Bischofstracht; sie stehen auf einem Löwen und sind von einem reichen gotischen Spitzbogen bekrönt; ringsum läuft die Inschrift in schlichter Einrahmung. Die Ausführung ist gut und sauber, aber Charakteristik und Zeichnung verraten doch die Vorlage eines hinter Peter Vischer weit zurückstehenden Künstlers. Noch mehr ist dasselbe der Fall bei den zahlreichen gleichzeitigen Grabplatten der Bamberger Domherren, welche in der Sepultur neben dem Dome aufgestellt sind, und von denen die Mehrzahl gleichfalls mit großer Wahrscheinlichkeit der Vischerschen Gießhütte zugeschrieben werden darf. Bei den meisten sind gleichfalls die Inschrift mit der Einrahmung und die Figur besonders gegossen; letztere ist in flachem Relief gehalten. Nur zwei ältere Tafeln zeigen die Gestalten in gravierter Zeichnung (Domherren, die 1475 und 1505 verstarben). Sie sind sämtlich mehr oder weniger roh in Zeichnung und Auffassung und handwerksmäßig in der Ausführung.

Wegen ihrer Verwandtschaft mögen hier gleich die meistens in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts ausgeführten Grabtafeln mit besprochen werden, welche sich im Dom zu Meißen und im Würzburger Dom befinden. Schon mit Rücksicht auf die nahen Beziehungen der sächsischen Fürsten zu Nürnberg und insbesondere zu Peter Vischer hat man jene Grabplatten von Mitgliedern des kursächsischen Hauses im Dom zu Meißen als Arbeiten der Vischerschen Werkstatt in Anspruch genommen. Die Übereinstimmung mit den beglaubigten Arbeiten in Bamberg, bei den besseren auch der Charakter der Figuren und der Ornamente, machen diese Annahme in der That sehr wahrscheinlich. Freilich sind auch hier die meisten nach der handwerksmäßigen Ausführung nur als Werkstattsarbeiten anzusehen; und nach dem sehr verschiedenartigen künstlerischen Wert werden wohl auch nur wenige im Entwurf auf Peter Vischer selbst zurückgehen. Am wenigsten zweifelhaft ist dies für die berühmte, nur gravierte Grabplatte der 1510 verstorbenen Herzogin Sidonie, Tochter des Königs Georg Podiebrad von Böhmen. Die Fürstin trägt reiche Witwentracht, hat das schöne Haupt etwas geneigt und die Hände zum Gebet gefaltet; hinter

ihr ein burgundischer Teppich, über welchen man in ein perspektivisch wiedergegebenes Zimmer hineinblickt. Die Ornamente oben in den Zwickeln zeigen die charakteristischen Formen von Vischers frühesten Renaissanceornamenten, wie wir sie namentlich am Sebaldusgrabe finden. Diese Tafel ist mit acht anderen, sämtlich früher entstandenen Tafeln um den bereits oben als ein Werk des Hermann Vischer besprochenen Sarkophag des Kurfürsten Friedrich des Streitbaren im Boden der von demselben erbauten Kapelle angeordnet; zwei weitere Tafeln sind in einer benachbarten Kapelle angebracht.

Die ähnlichen Metallgrabplatten im Dom zu Würzburg gehören zum Teil erst der Mitte oder zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an; sechs seit dem Jahre 1501 entstandene Tafeln fallen dagegen in die Lebenszeit des Peter Vischer. Keine derselben ist urkundlich als eine Arbeit seiner Gießhütte bezeugt; aber nach ihrer Verwandtschaft mit den Bamberger und Meißener Tafeln lassen sie sich derselben doch mit Wahrscheinlichkeit zuschreiben. Sie sind den besseren Denkmälern in der Sepultur zu Bamberg gewachsen; eine derselben, die stattliche Bronzetafel des Bischofs Lorenz von Bibra († 1519), ist ihnen sogar wesentlich überlegen. In der Gewandbehandlung und in der Zeichnung hat diese Arbeit so viel Verwandtschaft mit den Arbeiten des Tilman Riemenschneider, daß wir den Entwurf dazu wohl diesem Künstler zuschreiben dürfen; um so mehr, als derselbe ja das Marmorgrabmal anfertigte, welches ursprünglich mit dieser Bronzeplatte bedeckt wurde.

Während die bisher besprochenen Werke, soweit sie nicht Arbeiten der Werkstatt sind, fast sämtlich nur nach ihrer Eigentümlichkeit oder nur aus äußeren Gründen mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit als Arbeiten des Peter Vischer zu bezeichnen sind, tritt uns der Künstler um die Mitte der neunziger Jahre mit zwei stattlichen Denkmälern entgegen, für die wir die urkundlichen Nachweise noch besitzen, und welche für die frühere Zeit des Meisters besonders charakteristisch sind. Das größere ist das Grabdenkmal des Erzbischofs von Magdeburg, Ernst von Sachsen, welches derselbe im Jahre 1494 in Nürnberg bei Vischer bestellte, und das bereits 1495 vollendet und in der Annakapelle des Domes zu Magdeburg aufgestellt wurde. Das Denkmal ist ein Hochgrab, ganz in der Form, wie dieselben seit dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts überall in Deutschland, insbesondere auch in Niedersachsen, ausgeführt wurden. Der Erzbischof, in vollem Ornate, ruht in lebensgroßer Freifigur auf dem Unterbau, die Füße auf einen Löwen setzend, das Haupt von einem reichen gotischen Baldachin bekrönt; neben der Figur sind auf den Ecken die vier Apostelsymbole angebracht. An der Tumba sind in gotisch dekorierten Nischen zwischen Wappen Bronzestatuetten der zwölf Apostel und die beiden Schutzpatrone der Dome von Magdeburg und Halberstadt, Mauritius und Stephanus, aufgestellt. Eine Inschrift am Fußende giebt Auskunft über den Künstler und die Zeit der Entstehung: gemacht zu nürmberg von mir peter fischer rotgiesser und ist vollbracht worden da man zalt 1495 jar.*) Es mag als ein Verstoß gegen den Stil getadelt werden, daß die liegende Figur stehend gedacht ist; die Wirkung des stattlichen Denkmales ist dadurch kaum irgendwie beeinträchtigt. Die Gestalt des Erzbischofs ist voll Energie,

*) Die letzte Ziffer ist nicht eine 7, wie regelmäßig angegeben wird, sondern eine ganz charakteristische 5.

besonders in der groß gehaltenen Gewandung; der Kopf zeigt regelmäßig schöne Züge. Die kleinen Figuren der Apostel und Heiligen sind lebensvolle, kräftige Gestalten: untersetzt, die Gewandung einfach und wirkungsvoll durch die massigen Falten, die Bewegungen und der Ausdruck der individuellen Köpfe auf den breiten



Bronzestatuetten zweier Apostel von Peter Vischers Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg.

Nacken sprechen verhaltene Leidenschaft. Die Ausführung bis zu der dunklen Patina ist meisterhaft; die zierlichen Ornamente an den Gewändern und Wappen sind geschmackvoll und äußerst sauber durchgeführt, ohne irgendwie aufdringlich zu sein.*)

*) Eine Wiederholung der Statuette des heil. Mauritius schenkte der Künstler dem Peter Imhof, um demselben seinen Dank für die Bemühungen um die Eintreibung der Beiträge zur Fertigstellung des Sebaldusgrabes zu bezeugen. Die Figur befindet sich jetzt noch zu Nürnberg, auf dem Brunnen im Hof des Hauses Theresienstraße 7.

Gleich nach dem Magdeburger Grabmal führte Vischer die bronzene Grabtafel des Bischofs von Breslau, Johann IV. Roth, aus, welche im kleinen Chor des Doms zu Breslau aufgestellt ist. Sie trägt die Inschrift: gemacht zu nürmberg fon mir peter fischer im 1496 jar. In der Anordnung, in dem flachen Relief und in der Behandlung schließt sie sich mehr den besten Grabtafeln in Bamberg, Würzburg und Meißen, als dem Magdeburger Denkmal an; aber sie ist viel reicher als jene und offenbar, nach Charakter und Meisterschaft der Arbeit, wie dieses Monument vom Meister selbst entworfen und ausgeführt. Auch hier zeigt der Künstler den Verstorbenen von vorn in voller Bischofstracht auf einem Löwen stehend und giebt ihn in ganzer Lebensgröße; hinter der in flachem Relief gehaltenen Figur ist in gravierter Zeichnung ein Vorhang mit Granatmuster angebracht, über den man — ähnlich wie in der Grabtafel der Herzogin Sidonie von Sachsen — in das Innere einer Kirche blickt. Der gotische Baldachin über dem Haupte des Bischofs ist in flachem Relief behandelt; in dem als Kirchenportal gedachten Rahmen der Platte sind jederseits drei Statuetten angebracht; an den vier Ecken des äußeren Rahmens befinden sich die Evangelistenzeichen. Auch dieses Monument ist, wie das Magdeburger, ausgezeichnet durch die Verbindung eines tüchtigen Naturalismus in der Bildung der Gestalt und des lebensvollen Kopfes mit Größe und Geschmack in der Anordnung und technischer Meisterschaft in Guß, Ziselierung und Patina.

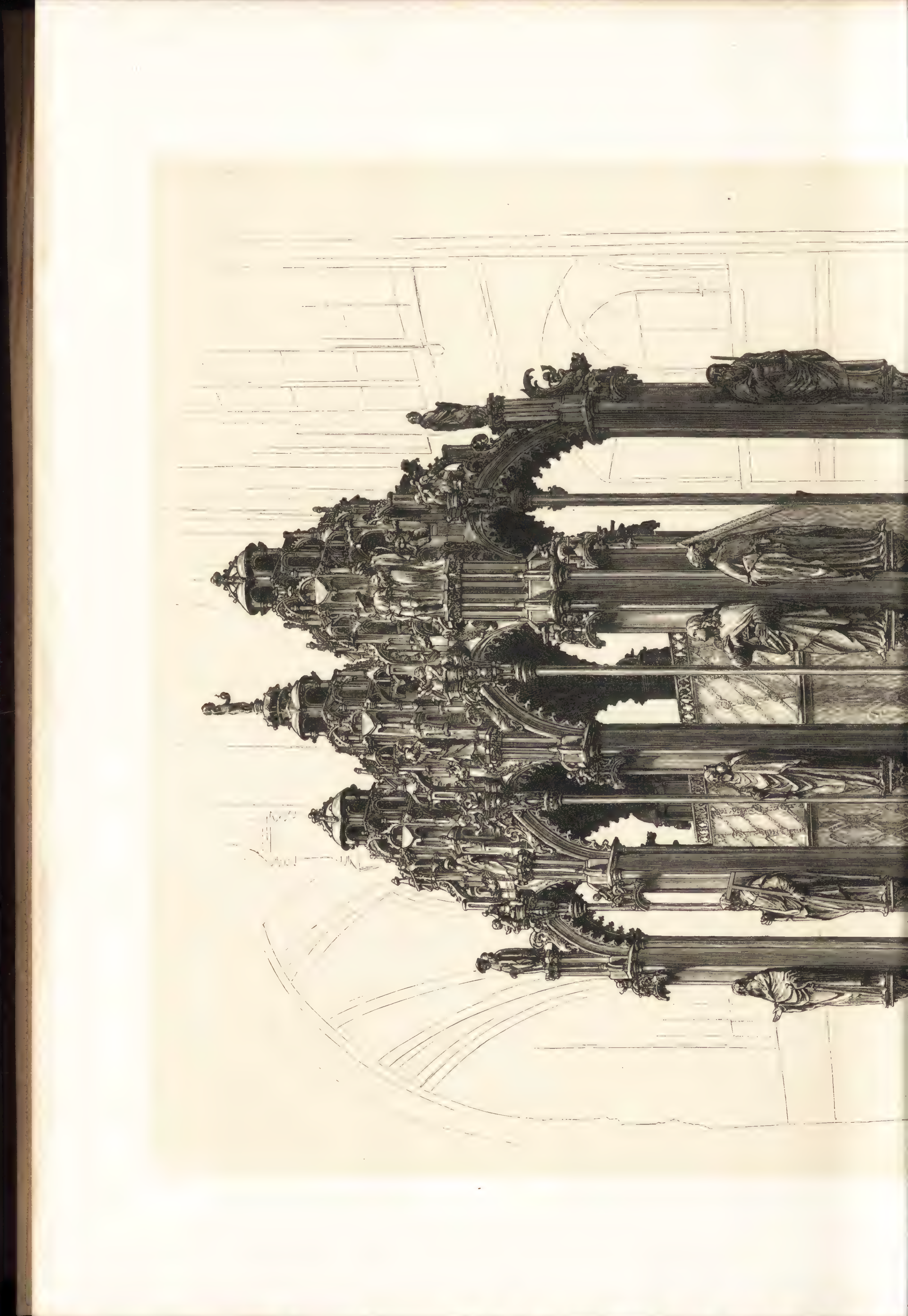
Die nächste beglaubigte Arbeit ist erst das unter der Bezeichnung des „Sebaldusgrabes" populärste plastische Denkmal der deutschen Kunst, das Bronzegehäuse für den silbernen Sarg mit den sterblichen Überresten des heiligen Sebald in der Kirche dieses Heiligen zu Nürnberg. Bereits zwei Jahrzehnte früher hatte man an die Ausführung desselben gedacht; denn es ist noch ein großer Entwurf dafür aus dem Jahre 1488 vorhanden, den man dem Veit Stoß und Adam Kraft zugeschrieben hat, beiden jedoch ohne genügenden Anhalt. Eine Restauration des im Jahre 1397 gefertigten silbernen Sarges, welche 1506 nötig wurde, brachte die Angelegenheit wieder in Fluß; in der Zuversicht auf die allgemeine Verehrung für den Schutzpatron der Stadt Nürnberg, „den heiligen Himmelsfürsten St. Sebald", wandte man sich an die Freigebigkeit der Bürger und konnte bei dem günstigen Erfolg der Sammlungen bereits im folgenden Jahre 1507 dem Peter Vischer die Ausführung des Gehäuses „in Kupfer, damit es langwieriger werde", übertragen. Der Meister ging sofort an die Arbeit: am 7. Juni erhielt er eine Anzahlung von 100 fl., und zwei Inschriften am Sockel aus dem Jahre 1508 und 1509 („ein Anfang giesst mich Peter Vischer 1508" und „gemacht von mir Peter Vischer 1509") bezeugen, daß der in zwei Teilen gegossene Fuß in diesen Jahren bereits fertig gestellt wurde. In den Jahren 1510/11 war schon ein wesentlicher Teil des ganzen Werkes vollendet, da ein Augenzeuge (Johann Cochläus) damals Vischers Arbeit als „totum sacellum, ab eo in es fusum, imaginibusque celatum" beschreibt. Bald darauf scheint die Arbeit ins Stocken geraten zu sein; denn 1514 wurde der Künstler zur Fertigstellung ermahnt. Da das anfangs gesammelte Geld nicht ausreichte, hatte Vischer mutmaßlich sich der Ausführung anderer Bestellungen zugewendet, von denen uns gerade in diesen Jahren mehrere bedeutendere bekannt sind. Über die Zeit der Vollendung belehrt uns, außer den Urkunden, der Meister selbst durch eine Inschrift am Sockel: Petter Vischer

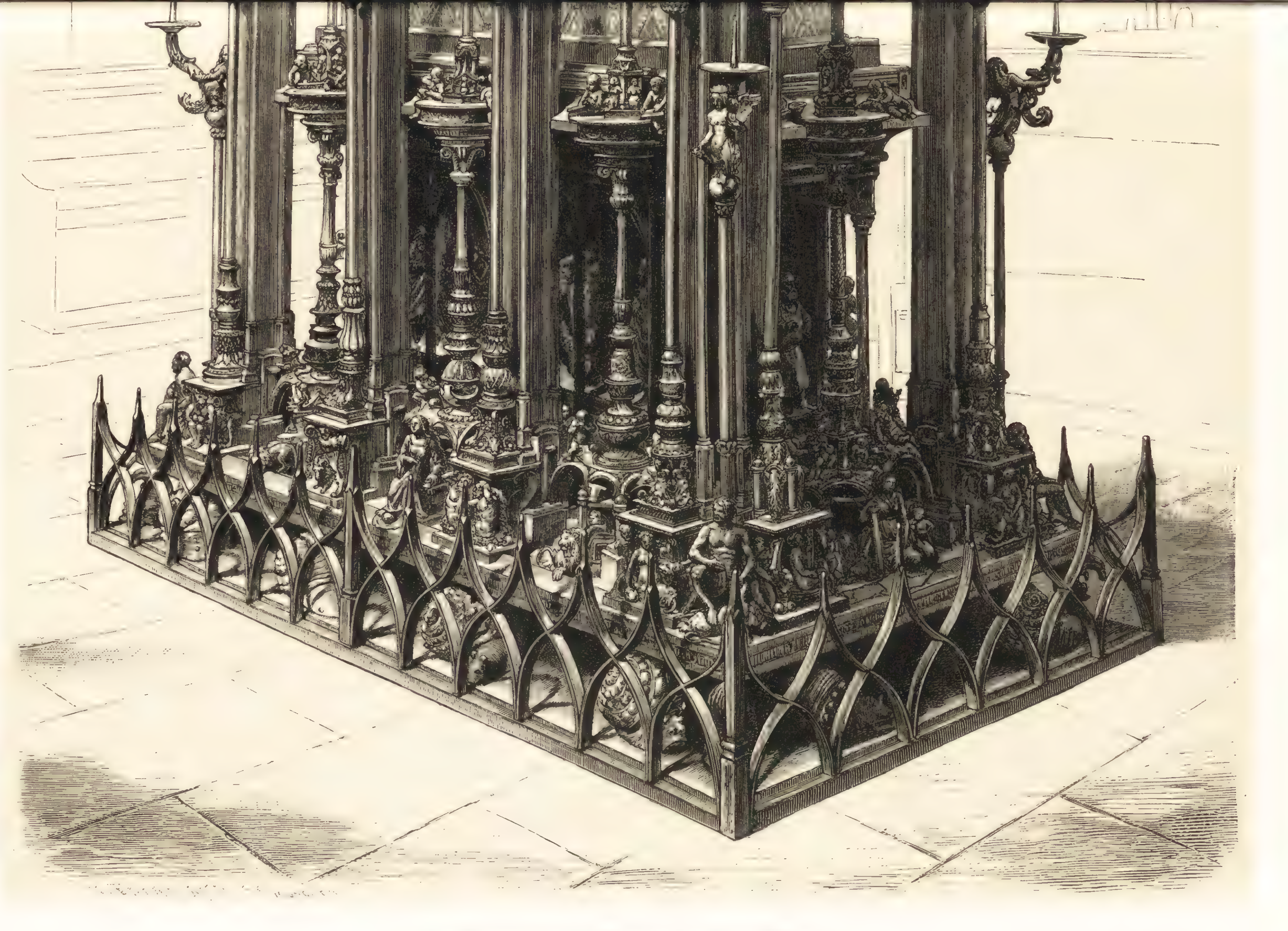
purger zu Nurmberg machet das werck mit sein Sune. un wurd folbracht im jar 1519 und ist allein Got dem Allmächtigen zu lob und Sanct Sebald den Himmelfursten zu Eren mit hillf frummer leut un dem Almoſſen bezalt. Am 19. Juli wurde das Grabmal in der Sebalduskirche aufgerichtet und der Rest von Vischers Forderung aus dem Ergebnis neuer Sammlungen bezahlt. Im ganzen erhielt der Meister die Summe von 3145 fl. 16 Schilling.

Ich habe die Geschichte der Entstehung dieses Monumentes so ausführlich mitgeteilt, weil dieselbe zur Entscheidung der Frage über den Anteil des Vaters und den seiner Söhne und damit teilweise auch über den Charakter von Peter Vischers späteren Arbeiten von Bedeutung ist. Jene Behauptung, der Meister habe auch dieses Werk nach einer fremden Vorlage in Auftrag bekommen und wenigstens im Unterbau danach ausgeführt, widerlegt sich schon dadurch, daß auch der Fuß ganz in dem Charakter jener eigentümlichen Renaissance gehalten ist, welcher dem ganzen Aufbau und seiner Dekoration eigen ist. Aber diese Einheitlichkeit in den architektonischen und ornamentalen Teilen sowohl wie in den Figuren und Reliefs scheint mir auch gegen die jetzt fast allgemeine Ansicht zu sprechen, daß namentlich das Figürliche den Söhnen, insbesondere dem Hermann und Peter Vischer, zuzuschreiben sei. In der That ist zwischen den Figuren an diesem Denkmal und allen bisher genannten Arbeiten des alten Peter Vischer ein wesentlicher Unterschied; aber zwischen den letzten Werken seiner früheren Zeit und dem Anfang des Sebaldusgrabes liegt auch ein Zwischenraum von etwa zwölf Jahren, aus welchen uns kein einziges Werk Vischers bekannt ist; ja nicht einmal mit einiger Wahrscheinlichkeit läßt sich ein solches in diese Zeit verweisen. Dazu kommt, daß gerade in Nürnberg gleichzeitig jener Einfluß der italienischen Renaissance zum Durchbruch gelangt, von welchem das Sebaldusgrab das erste und bezeichnendste plastische Denkmal ist; dieser Einfluß mußte aber selbst das Wesen eines so eigenartigen Künstlers wie Peter Vischer vielfach umgestalten. Daß nicht das Beste und Meiste an der Arbeit den Söhnen zuzuschreiben ist, dafür spricht aber namentlich jener oben angeführte Ausspruch des Cochläus aus dem Jahre 1511, der ausdrücklich von dem „ganzen" Aufbau und von dem figürlichen Schmuck spricht. Damals war aber der älteste Sohn Hermann erst gegen 20 Jahre alt und Peter noch um etwa drei oder vier Jahre jünger. Durch diesen Ausspruch wird auch die Ansicht widerlegt, Hermanns Reise nach Italien im Laufe des Jahres 1515 sei die Veranlassung gewesen, daß der gotische Entwurf verlassen und das Monument im Geschmack der italienischen Renaissance fortgesetzt und vollendet sei. Hermann kann überhaupt nach seiner italienischen Studienreise nicht viel mehr am Grabmal mit gearbeitet haben, da er noch im Winter 1516, wohl wenige Monate nach der Rückkehr, unter einem Schlitten verunglückte.

Wie das Denkmal jetzt vor uns steht, erscheint es durchaus aus einem Gusse; und gerade darin, in dem klaren Aufbau liegt neben der reichen Phantasie in der Bildung und Anbringung der Details und der äußerst stilvollen Erfindung des Ganzen für die Ausführung in Bronze der außerordentliche Eindruck, den dieses Kunstwerk in gleichem Maße auf den Laien wie auf den Künstler und Kunstgebildeten macht; ein Eindruck, in welchem dem Sebaldusgrab unter allen Bronzebildwerken der christlichen Zeit vielleicht nur Ghiberti's „Pforten des Paradieses" an die Seite gesetzt werden können.







Das Sebaldusgrab in Nürnberg; von Peter Vischer.



Man kann mit Recht die Mischung von gotischen und Renaissancemotiven in den Profilen und Ornamenten als barock bezeichnen, kann die Gotik darin verwildert und die Renaissance plump und unverstanden schelten: aber selbst in dieser naiven Mischung, in dieser Verwendung alterlernter Formen mit etwas ganz Neuem, Fremdartigen, welches der Künstler nur durch fremde Vermittlung kennen gelernt hat, aber mit Begeisterung in seine Sprache zu übersetzen bestrebt ist, liegt noch ein ganz besonderer, phantastischer Reiz.

Der Aufbau und der figürliche Schmuck des Sebaldusgrabes ist so bekannt, daß wenige Worte zur Erklärung der beistehenden Tafel genügen. Der silberne Sarkophag



Relief vom Sebaldusgrabe.

steht auf einem hohen Untersatz, an dessen Langseiten je zwei Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Heiligen angebracht sind, während an den Schmalseiten die Statuetten des heil. Sebald und als Gegenstück — in gerechtem Stolz auf sein Meisterwerk — der Künstler selbst im Arbeitsanzug stehen. Über dem Sarg erhebt sich auf acht schlanken, reich profilierten Pfeilern dreiteilig der Baldachin, in Form des Mittelschiffes eines gotischen Domes; die drei Wölbungen desselben sind bekrönt mit einem reichen kuppelartigen Aufbau nach Art spätromanischer Baldachine, wie sie aber auch in der gleichzeitigen Architektur, in Deutschland z. B. in der Kuppel des Mainzer Doms, vorkommen. Vor den nischenartigen Vertiefungen der Pfeiler stehen die etwa drittellebensgroßen Statuetten der zwölf Apostel, von denen mehrere in Deutschland in ähnlicher Weise zu typischen Gestalten geworden sind, wie für die ganze neuere Kunst die Apostel in Lionardo's Abendmahl. Auf fialenartigen Vorsprüngen über diesen Pfeilern stehen die kleineren Figuren von Propheten. Über der mittleren Kuppel, als



St. Petrusstatue vom Sebaldusgrabe; von Peter Vischer.

Abschluß des ganzen Aufbaues, das Christkind mit der Weltkugel. Der übrige plastische Schmuck hat rein dekorative Bedeutung und ist daher der Fabelwelt entlehnt, in welcher sich damals im Norden Gestalten der antiken Mythologie mit Helden des Alten Testaments und Motiven der Kinderwelt in phantastischer Weise mischen.

Diese Tritonen und Sirenen, diese Harpyien und Satyrn, wie die spielenden Kinder, die als letzter Schmuck des Monuments gearbeitet sein werden, hat man wohl mit Recht, ihrer Mehrzahl nach, der Erfindung und Hand des jüngeren Peter Vischer zuzuweisen, dessen „Lust an Historien und Poeten" Neudörfer ausdrücklich hervorhebt, und dessen bezeichnete Arbeiten in Formengebung und Erfindung den ähnlichen Charakter tragen. Wie weit der älteste Sohn Hermann bei dem figürlichen Schmuck selbständig beteiligt war, darüber können wir nicht einmal eine Vermutung aufstellen, da leider kein beglaubigtes Werk dieses Künstlers erhalten ist, wie wir noch sehen werden. Den drei jüngsten Söhnen, von denen nur Hans sich einen Namen als selbständiger Künstler gemacht hat, wird, bei dem jugendlichen Alter, in dem sie selbst bei Abschluß des Werkes noch standen, höchstens ein untergeordneter Anteil an der Ausführung zugewiesen werden können. Ich glaube demnach, daß dem alten Peter Vischer nicht nur die Erfindung des gesamten Aufbaues und seiner Gliederung im einzelnen gebührt, sondern auch der wesentliche Teil in Erfindung und Aus-

führung der Reliefs sowohl als der Statuetten. Dafür spricht namentlich die Charakteristik der Figuren, die in ihrer Mannigfaltigkeit und ihrer lebensvollen Wahrheit den Gestalten der früheren Werke des Peter Vischer entsprechen. Freilich zeigt sich in der Richtigkeit der Verhältnisse, in der Freiheit der Bewegung, in der Schönheit ihrer Bildung, im Verständnis der Gewandung, wie in der stilvollen Behandlung des Reliefs und der Anordnung desselben zum Teil ein großer Fortschritt, der sich aber aus der Entwickelung des Meisters sehr wohl erklärt; wenn wir auch bei dem langen Zeitraum, für welchen uns Werke Vischers nicht bekannt sind, das allmähliche Werden dieser Entwickelung nicht verfolgen können.

Wie uns Vischer hier entgegentritt, gehört er allerdings — wie seine Söhne — bereits voll und ganz der Hochrenaissance an; dies ist aber auch in sämtlichen beglaubigten gleichzeitigen und späteren Arbeiten der Fall, deren Ausführung und Erfindung wir doch ebensowenig deshalb allein ganz den Söhnen zuschreiben dürfen. Die gleiche Umwandlung können wir um dieselbe Zeit bei verschiedenen Nürnberger Künstlern beobachten, insbesondere bei A. Dürer.



St. Bartholomäusstatue vom Sebaldusgrabe; von Peter Vischer.

Für diesen haben wir die Erklärung dafür namentlich in seinem zweiten italienischen Aufenthalt 1506/7; für Peter Vischer fehlt uns dieselbe dagegen, und können wir bis jetzt nur vermuten, daß diese Umwandlung indirekt durch den Einfluß deutscher Künstler, welche Italien gesehen hatten, wie Dürer, Jacob Walch u. a., herbeigeführt wurde. Gegenüber dem Charakter seiner älteren Werke zeigt sich hier und in Vischers späteren Arbeiten die neue Zeit in der bewußten Beobachtung künstlerischer Regeln, in der Anordnung, in der Charakteristik der Figuren durch Mannigfaltigkeit und Gegenüberstellung entgegengesetzter Charaktere, in der Haltung durch Betonung des Stand- und Spielbeins, sowie durch Andeutung der vorausgehenden und der nachfolgenden Bewegung, in der Gewandung durch die Wahl eines an klassische Vorbilder erinnernden Unter- und Obergewandes und dessen bewußte Anordnung zur Hebung der Körperformen, der Bewegung und Charakteristik, endlich in dem Streben auf gefällige Wirkung durch Vereinfachung und Verallgemeinerung sowohl in der Anordnung, wie in der Formenbildung und Gewandung. Für letztere ist bei Vischer fortan die Vorliebe für einfache Langfalten charakteristisch, die zuweilen etwas schwerfällig und einförmig wirken. Verglichen mit den Hauptwerken seiner früheren Zeit, namentlich mit den Apostelfiguren am Magdeburger Grabmal, ist zwar eine gewisse Einbuße an Naivetät, schlichter Naturwahrheit und urwüchsiger, in einzelnen Gestalten zu wahrer Größe sich erhebender Kraft nicht zu leugnen; aber die Fülle jener anderen Vorzüge, welche die Figuren sowohl, als die in ihrer knappen, treffenden Erzählung ganz meisterhaften Reliefs des Sebaldusgrabes selbst vor den hervorragendsten älteren Werken des Künstlers voraushaben, berechtigen uns doch hier eine höhere Stufe seiner Entwickelung anzuerkennen.

In dem Zeitraum von zwölf Jahren, welcher über der Vollendung des Sebaldusgrabes verstrich, hat Vischer begreiflicherweise noch eine Reihe anderer Aufträge angenommen und ausgeführt. Darunter sind mehrere von solchem Umfang, daß auch dadurch die oben ausgesprochene Vermutung unterstützt wird, Vischer habe seine Arbeit am Grabmal etwa seit 1511 mehrere Jahre lang liegen lassen. Das umfangreichste darunter fällt teilweise noch in die ersten Jahre der Arbeit am Sebaldusgrabe, das Denkmal des 1503 verstorbenen Kardinals Friedrich, welches demselben von seinem Bruder, dem Könige Sigismund von Polen, 1510 im Dom zu Krakau gesetzt wurde; dort wo etwa zwanzig Jahre früher ein anderer Nürnberger Künstler, Veit Stoß, das Denkmal von Friedrichs Vater, König Kasimir, errichtet hatte. Die Grabtafel ist nur graviert; der junge Fürst ist als Bischof ganz von vorn, auf einem Löwen stehend, dargestellt; über dem Vorhang, vor dem er steht, blickt man in das Innere einer Kirche. Ein Baldachin von reichen gotischen Formen bekrönt die Figur, während zu den Seiten in reicher gotischer Architektur die Statuetten von zwei polnischen heil. Bischöfen stehen, dem Kardinalbischof in anmutiger Bewegung zugewandt. Haltung und Gewandung sowohl der Hauptfigur, die überlebensgroß ist, wie der beiden Statuetten sind außerordentlich edel und vornehm; Zeichnung, Ziselierung und Patina sind meisterhaft. An den Seiten des Grabmals sind im Relief Engel mit Wappen und Amoretten auf Delphinen, an der Stirnseite auf einer einzelnen großen Platte die Madonna, vom Kardinal verehrt, dargestellt. Letztere Tafel trägt die Inschrift und die Jahreszahl 1510. Die Verschiedenheit des Stils macht es wahrscheinlich, daß die gravierte Grabplatte, deren Ornamente noch rein gotisch sind, bereits früher, wohl noch bei Lebzeiten

des jungen Kardinals, entstanden ist. Die Komposition der Relieftafel zeigt dagegen schon die völlige Freiheit im Aufbau und die breite Formenbehandlung der Hochrenaissance; und ihre Verwandtschaft mit dem 1513 nach einer Zeichnung Dürers ausgeführten Altarbilde Kulmbachs in der Sebalduskirche ist um so ehrenvoller für Peter Vischer, als er in dieser Komposition der Vorgänger Dürers ist, von dem er im übrigen allerdings nach dessen Rückkehr aus Venedig stark beeinflußt zu sein scheint. — In Krakau hat auch die Marienkirche zwei Bronzegrabplatten aufzuweisen, die alle charakteristischen Eigenschaften des Peter Vischer zu besitzen scheinen: die in flachem Relief ausgeführten Denkmäler des Peter Salomon († 1506) und Peter Kmity († 1505); namentlich letztere in Haltung und Durchbildung der Gestalt wie den reichen Ornamenten und den kleinen Apostelfiguren ganz besonders bezeichnend für die mittlere Zeit Vischers, dessen besten Arbeiten ich sie zuzählen möchte. Auch die noch vorzüglichere Grabtafel des Fil. Call. Buonacorsi († 1497), welche in flachem Relief den Gelehrten am Arbeitstisch zeigt, gleichfalls namenlos wie die beiden vorgenannten Denkmäler, wird wohl mit der größten Wahrscheinlichkeit als ein Werk des Peter Vischer aus etwas früherer Zeit zu betrachten sein.

Unsicherer als bei diesem Denkmal ist die Entstehung von zwei unter sich ganz verwandten Grabmälern, welche Vischer für Verwandte der Brandenburger anfertigte, in deren Diensten er namentlich in seinen letzten Jahren so vielfach thätig war. Es sind dies das Grabdenkmal des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner 1507 verstorbenen Gemahlin Elisabeth, Tochter Albrecht Achills von Brandenburg, welches in der Stiftskirche zu Römhild steht, sowie das nur noch in der Grabplatte erhaltene Monument des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern und seiner Gemahlin Magdalena, Markgräfin von Brandenburg in der Stadtkirche zu Hechingen. Für die frühere Entstehung des ersteren spricht der Umstand, daß demselben das Denkmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg zu Grunde gelegt ist, während anderseits für die Priorität des Hechinger Grabmals der Umstand angeführt wird, daß für die Grabtafel ein Entwurf Dürers (in der Handzeichnungsammlung der Uffizien) erhalten sei, welche Vischer doch auch für die fast genau übereinstimmende Grabplatte des Römhilder Monuments benutzt haben müsse. Auf jener Zeichnung steht die Jahreszahl 1517, die jedoch — wie das daneben stehende Monogramm — nicht eigenhändig und daher keineswegs beweiskräftig für die Zeit der Entstehung sein kann. Nach der Behandlung, wie nach den Kostümen könnte diese möglicherweise schon um das Jahr 1510, oder selbst noch früher gezeichnet sein. Doch möchte ich überhaupt das Römhilder Denkmal nicht von dieser Zeichnung Dürers so unbedingt abhängig machen; bei Dürer kann vom Grafen Eitel Friedrich († 1512) oder seinem Sohne der Entwurf sehr wohl auf Grund der fertigen Grabtafel des Grafen von Henneberg bestellt sein, welche unter seiner Hand lebensvoller gestaltet wurde. Denn für die frühere Entstehung des Römhilder Grabes spricht, außer dem Anschluß an das Magdeburger Denkmal, auch der Charakter der gotischen Ornamente und der meisten Statuetten. Die Tafel zeigt das jugendliche Ehepaar, einander zugekehrt und offenbar ohne Bildnisähnlichkeit. Den Unterbau umgeben zehn Statuetten von Heiligen unter gotischen Baldachinen, zwischen denen wieder, wie in Magdeburg, die Wappen der Familie angebracht sind; an den Ecken der Grabtafel sind auf hohen Sockeln die

Apostelsymbole angebracht, welche (nebst verschiedenen Teilen der Architektur) über den Modellen für das Grabmal des Erzbischofs Ernst angefertigt sind. Daß das Denkmal in Römhild jedoch erst etwa ein Jahrzehnt nach dem Magdeburger Monument ausgeführt wurde, dafür spricht aber die weichere und schlankere Bildung, wie die reichere Belebung der kleinen Figuren, von denen mehrere schon den Statuetten am Sebaldusgrabe näher stehen als denen am Magdeburger Grabmal, so wie die etwas nüchtern klassische Auffassung und Behandlung des gräflichen Ehepaares. Der Ausführung fehlt die Frische in dem Maße, daß wir wohl dem Meister selbst nur einen kleinen Teil an demselben zuschreiben dürfen.

Von dem Hechinger Grabmal ist leider der Unterbau im vorigen Jahrhundert eingeschmolzen worden und nur noch die Grabtafel erhalten. Die Dargestellten sind, ebensowenig wie Graf Hermann von Henneberg und seine Frau, porträtähnlich, sondern charakteristische jugendliche Gestalten des deutschen Rittertums, wie sie damals dem Ideal der Nürnberger Künstler entsprachen. Auch hier ist die Ausführung zu handwerksmäßig, um an eine wesentliche Beteiligung des alten Vischer denken zu lassen. Der Umstand, daß in der Inschrift von der Jahreszahl nur die Ziffern MCCCCC gegossen sind (der Rest derselben ist auch später nicht ausgefüllt worden), läßt vielleicht darauf schließen, daß Auftrag und Ausführung derselben schon vor dem Jahre 1510 erfolgt sind; sonst hätte Vischer wohl die X noch hinzugefügt.

Für die Zeit, während die Arbeit am Sebaldusgrabe ruhte, war Peter Vischer, wie neuerdings nachgewiesen ist, namentlich an der Ausführung des berühmten Grabdenkmales für Kaiser Maximilian in der Hofkirche in Innsbruck mit beteiligt. Den Auftrag dafür erhielt der Künstler im Jahre 1513; und da gerade zwei der Bronzestatuen, welche das Grabmal umgeben, diese Jahreszahl tragen: der König Arthur von England und König Theodorich, so hat man dieselben mit großer Wahrscheinlichkeit als Arbeiten Vischers in Anspruch genommen, zumal sie nachweislich nicht in Innsbruck gegossen wurden. Daß Vischer zwei bei ihm bestellte Statuen schon im Jahre 1513 goß, geht aus einer Zahlung von 1000 fl. für „2 große messene Pillder" hervor; und daß er dieselben nach eigenen Modellen, nicht etwa nach Entwürfen des die Ausführung leitenden Augsburger Malers Gilg Sesslschreiber, ausführte, geht aus einem Briefe des Nürnberger Gesandten Kaspar Nützel hervor, welcher im Juni 1513 berichtet, daß Vischer „der pild ains, dazu er den form hat gantz zugericht" binnen drei Wochen gießen würde. Beide Standbilder, mehr als lebensgroß, sind durch dieselbe freie Haltung und Bewegung ausgezeichnet, welche die Statuetten des Sebaldusgrabes charakterisiert. Bei dem König Theodorich ist die Bewegung, wohl im Streben, einen sagenhaften Helden in ihm wiederzugeben, gar zu gesucht und verzwickt; König Arthur ist aber von so ungezwungen vornehmer Haltung und schöner Bildung, daß derselbe unbestritten als das schönste deutsche Ritterstandbild dieser Zeit bezeichnet werden darf. Guß, Ziselierung und Patina zeigen die bekannte Meisterschaft der Vischerschen Gießhütte. Mehrere Nachrichten über Zahlungen, welche im Jahre 1517 für Arbeiten Vischers am Grabmale Maximilians geleistet wurden, beweisen, daß derselbe außer jenen beiden Statuen noch andere Teile des Denkmals ausgeführt haben muß; für die Bestimmung derselben fehlt jedoch bisher der nötige Anhalt.

Etwa gleichzeitig, wahrscheinlich gleichfalls im Jahre 1513, erhielt Peter Vischer auch den Auftrag zur Anfertigung des Bronzegitters an der Grabkapelle der Familie Fugger in der Annakirche zu Augsburg. Leider ist dieses berühmteste Denkmal deutscher Renaissancedekoration im Jahre 1806 abgebrochen und eingeschmolzen worden. Durch eine Zerwürfnis mit der Familie Fugger blieb die Arbeit liegen, nachdem schon ein großer Teil des Gitters fertig geworden war, und erst lange nach dem Tode des alten Vischer vollendete sein Sohn Hans im Auftrage des Nürnberger Rates das Gitter, welches 1540 im großen Saale des Rathauses aufgestellt wurde. Einige Abgüsse von Details und Zeichnungen geben uns vom Aufbau eine genügende Vorstellung; namentlich lassen sie ein Urteil über den Stil der Dekoration zu, welcher gleichfalls die etwas schwerfälligen Formen der unter oberitalienischen Einflüssen ausgebildeten deutschen Hochrenaissance aufweist, die auch die Ornamente des Sebaldusgrabes charakterisieren.

In die Jahre unmittelbar nach Vollendung des Sebaldusgrabes fällt die Entstehung von mehreren kleinen, ihrer Form nach ganz eigenartigen Denkmälern. Es sind einfache bronzene Gedenktafeln für Verstorbene, welche über der Inschrift religiöse Darstellungen in Flachrelief enthalten. Eine derselben, 1521 zum Andenken der Frau Margarete Tucher im Dom zu Regensburg gesetzt, stellt die Begegnung Christi mit den Schwestern des Lazarus dar; im ganzen sieben Figuren vor einem durch die Reinheit seiner Formen auffallenden italienischen Kuppelbau. Die Szene ist mit den einfachsten Mitteln ausdrucksvoll und edel zur Anschauung gebracht. Nur der Faltenwurf des idealen Kostüms ist etwas schwerfällig und ohne große Motive. Vischer zeichnete diese Tafel mit seinem Monogramme zwischen den Anfangsbuchstaben des Namens. Eine getreue Wiederholung derselben, welche der Sohn Hans Vischer im Jahre 1543 für den Pfalzgrafen Otto Heinrich anfertigte, befindet sich jetzt im Nationalmuseum zu München.

Ein ähnliches Denkmal besitzt die Egidienkirche zu Nürnberg in dem Epitaph des Eißenschen Ehepaares. In einem der Einrahmung des Tucherschen Grabmales ganz verwandten Rahmen von feiner Renaissancedekoration ist die Beweinung des Leichnams Christi unter dem Kreuze dargestellt, eine fein empfundene Szene von tüchtiger Anordnung und Ausführung. Von dem dritten Epitaph dieser Gattung sind zwei Bronzegüsse vorhanden: Die Testamentsvollstrecker des 1521 verstorbenen Rechtsgelehrten Henning Goden ließen dieselben auf sein Geheiß für die beiden Orte seiner Thätigkeit, für Erfurt (Dom) und Wittenberg (Schloßkirche) ausführen. Dargestellt ist über der Grabesinschrift die Krönung Mariä durch Gottvater und Christus über Wolken, in denen Engel und Cherubim schweben; zur Seite knieend der Verstorbene mit seinem Schutzpatron und einem Diener hinter sich. Beide Güsse sind durch dieselbe Sauberkeit der Arbeit und die Glätte der Politur ausgezeichnet; doch leidet die geschmackvoll aufgebaute Komposition im Ausdruck an einer gewissen Leere und an einer etwas allgemeinen Schönheit der Gestalten.

Gewisse Verschiedenheiten in allen diesen Relieftafeln, sowohl in den Verhältnissen der Figuren wie in der Bildung der Köpfe und namentlich in der Art der Faltengebung, lassen auf verschiedene Hände in der Ausführung und teilweise selbst im Entwurf schließen. Welchem der Söhne, ob dem jungen Peter oder Hans Vischer,

die Beteiligung an der einen oder anderen Arbeit zuzuschreiben ist, dies zu entscheiden, sind die Verschiedenheiten nicht groß genug. Dazu fehlt uns aber bisher auch die nötige Unterlage zur scharfen Unterscheidung der Eigenart von Vischers Söhnen unter sich sowohl als vom Vater; denn da alle fünf Söhne des Meisters, die teilweise, wie uns ausdrücklich bezeugt ist, sehr begabt waren, bis zu seinem (oder ihrem) Tode in seiner Werkstatt arbeiteten, so müssen wir bei fast allen seiner späteren Werke eine mehr oder weniger starke Beteiligung derselben annehmen. Nur werden wir, wie ich oben nachzuweisen suchte, den alten Meister stets als den maßgebenden anzusehen haben und dürfen ihn nicht geradezu von seinen Söhnen abhängig machen wollen.

Ein solches Zusammenarbeiten müssen wir namentlich für verschiedene größere Denkmäler voraussetzen, von denen mehrere erst nach dem Tode des alten Peter Vischer durch seinen Sohn Hans vollendet und abgeliefert wurden. Zunächst seien ein paar einfache Grabtafeln von mäßigem Umfange genannt, in denen reich eingerahmte Wappen neben der Inschrift den Hauptschmuck bilden. Die früheste und schönste, obgleich weder durch Inschrift noch urkundlich beglaubigt, ist die Grabplatte des 1518 verstorbenen Gothard Wigerinck in der Marienkirche zu Lübeck; in den Ornamenten wie in den wenigen kleinen Figuren eine sehr bezeichnende, besonders geschmackvolle Arbeit Peter Vischers. Die beglaubigte Bronzetafel der 1524 verstorbenen Herzogin Helene von Mecklenburg im Dom zu Schwerin, im Jahre 1527 vollendet, steht auch in der Erfindung so weit hinter der ebengenannten Arbeit zurück, daß dem Meister selbst schwerlich ein besonderer Anteil daran gebührt. Auch eine dritte ähnliche Grabtafel in der Klosterkirche zu Heilsbronn, zur Erinnerung an die Familie Haydeck gestiftet, ist neuerdings der Vischerschen Gießhütte zugewiesen.

Etwa um dieselbe Zeit war Vischer mit mehreren großen Grabdenkmalen für die beiden Fürstenfamilien beschäftigt, die Brandenburger und die Sachsen, unter deren Schutze damals die Reformation zum Durchbruch gelangte, und welche gerade um diese Zeit zu Nürnberg nach verschiedener Richtung, insbesondere für ihre künstlerischen Bedürfnisse in engster Beziehung standen. Der prachtliebende und kunstsinnige Erzbischof Albrecht von Brandenburg, der letzte Kardinal der Familie, bestellte noch als junger Mann seine Grabtafel bei Peter Vischer, welche derselbe im Jahre 1525 vollendete, laut der Inschrift: OP. M. PETRI. FISCHERS. NORIMBERGE 1525. Das Denkmal steht noch in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, für welche es bestimmt war. Die Anordnung ist ähnlich der in manchen früheren Grabtafeln Vischers. Empfindlich störend wirkt nur die sonderbar quer über dem unteren Teile der Figur angebrachte Inschrifttafel; gewiß eine Marotte des Bestellers, nicht des Künstlers. Die Gestalt ist einfach und groß wiedergegeben; die feisten Züge sind jedoch etwas allgemein gehalten; die Einrahmung zeigt die Wappen in zierlichen Renaissanceornamenten.

In Anordnung, Reliefstil und Einrahmung sehr verwandt ist das 1527 vollendete Grabmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg. Der Fürst, dessen Züge Cranach so unzählige Male wiederholt hat, ist nur einmal mit derselben Energie und noch mit größerer Treue wiedergegeben, von A. Dürer in dem Jugendporträt der Berliner Galerie. Wenn dieses Gemälde vor Vischers Reliefbild eine noch beinahe ängstlich treue Naturbeobachtung voraus hat, so gebührt diesem der Vorzug großer Anordnung und Auffassung. Auch die Dekoration

ist von ausgesuchtem Geschmack und reicher Phantasie. Da der jüngere Peter Vischer in seinem Gesuche um Aufnahme als Meister in die Nürnberger Gilde sich auf dieses Denkmal als seine Arbeit beruft und der Vater ihm dieselbe als solche bezeugt, so müssen wir wohl den wesentlichsten Teil auch in der Erfindung dem Sohne Peter zuschreiben, der leider bereits im folgenden Jahre — ehe seine Aufnahme erfolgt war — plötzlich starb.

Durch den Tod dieses Sohnes, dem der Vater seine Gießhütte offenbar zugedacht hatte, und durch das schon ein Jahr darauf erfolgende Ableben des alten Peter Vischer wurde der Abschluß mehrerer anderer ähnlicher Werke in die Hand des einzigen namhaften überlebenden Sohnes, *Hans Vischer* gelegt, auf welchen die Gießhütte überging. Von ihm sind daher zweifellos alle späteren, noch etwa ein Jahrzehnt reichlich fließenden Aufträge ausgeführt worden.

Hans Vischer fertigte zunächst, als Gegenstück des Denkmals von Friedrich dem Weisen, das gleichfalls in der Schloßkirche zu Wittenberg aufgestellte Denkmal des Kurfürsten Johann des Beständigen, welches das Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl 1534 trägt. In Anordnung und Aufbau ist die ältere Tafel zum Vorbild genommen. Die Figur ist lebendiger bewegt und die Faltengebung reicher. Doch ist der Kopf nicht so ausdrucksvoll und groß gehalten, als der Friedrichs. Als Gegenstück jener anderen noch von seinem Vater ausgeführten Grabplatte des Kardinals Albrecht entstand sodann die Bronzetafel mit der auf dem Halbmonde thronenden Madonna in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, vom Jahr 1530. Die schönen aber etwas weichlichen Formen, auch in der Faltengebung, die gefällige Anordnung und Bildung der Köpfe machen dieses Hochrelief zu einem besonders charakteristischen und anziehenden Werke der deutschen Hochrenaissance. Ein paar ornamental sehr interessante Arbeiten des Hans Vischer sind der Bronzebaldachin über dem Grabmal der heil. Margarete in derselben Kirche zu Aschaffenburg vom Jahre 1536, so wie der prachtvolle große Leuchter in der Wenzelskapelle des Prager Domes, schon 1532 vollendet.

Wie mehrere dieser Arbeiten, so ist namentlich das bekannte Doppelgrabmal der Kurfürsten Johann Cicero und Joachim I. im Dom zu Berlin noch beim alten Peter Vischer bestellt und teilweise auch von ihm noch ausgeführt worden. Das Denkmal besteht nämlich aus zwei großen Bronzegrabplatten, von denen die des Kurfürsten Joachim, in ganz flachem Relief gehalten, auf dem Boden liegt, während über ihr auf sechs Pfeilern, vor welchen Löwen stehen, die in hohem Relief ausgeführte Grabplatte seines Vaters ruht. Von diesen beiden Platten war nun die erstere im Jahre 1524 bereits vollendet und zwar, nach der fast noch rein gotischen Dekoration zu urteilen, bereits seit einer Reihe von Jahren vollendet. In jenem Jahre erhielt Peter Vischer durch den auf dem Reichstag in Nürnberg anwesenden Kurfürsten Joachim den Auftrag auf die zweite Platte und auf eine Verbindung beider Tafeln zu einem Doppelgrabmal. Die Vollendung desselben erfolgte erst im Jahre 1530 durch Hans Vischer, welcher auch seinen Namen allein darauf setzte. Auffassung und Anordnung ist in beiden Grabplatten denen der sächsischen Kurfürsten in Wittenberg ganz ähnlich; die Arbeit des alten Peter Vischer ist noch beinahe herbe und

einfach gehalten, woneben die obere Gestalt von Hans Vischer etwas weichlich und flau erscheint.

Nur der Werkstatt des Hans Vischer werden wir eine Reihe von den in den dreißiger und vierziger Jahren entstandenen, ganz handwerksmäßig behandelten Grabplatten in der Sepultur des Domes zu Bamberg und im Meißner Dom zuzuschreiben haben. Dasselbe gilt insbesondere auch von einigen einfachen Inschriftstafeln ebenda und in der Egidienkirche zu Nürnberg. Als letzte Arbeit des Hans Vischer, der im Jahre 1549 wegen Mangel an Arbeit nach Eichstädt verzog, wird das Grabmal des 1544 verstorbenen Bischofs Sigmund von Lindenau in der Vorhalle des Doms zu Merseburg genannt, welches die Initialen des Künstlernamens trägt. Der vor dem Kruzifix knieend dargestellte Bischof hat in der Auffassung und Behandlung schon in höherem Maße, als die genannten früheren Arbeiten des Hans Vischer, die oberflächliche, nüchterne Art der vorgeschrittenen deutschen Hochrenaissance.

Als eine Arbeit des Hans Vischer wird auch der Sockel zu der bekannten, jetzt im Germanischen Museum aufgestellten, beinahe halblebensgroßen Bronzestatuette des Apollo bezeichnet, welche urspрüglich für die Gesellschaft der Bogenschützen bestimmt war. Der Sockel trägt allerdings das Datum 1532, so daß er nicht vom jüngeren Peter Vischer, dem man die Figur zuschreibt, herrühren kann. Doch weshalb sollen Figur und Sockel aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Meistern herrühren? Eine andere Urkunde, wie jene kleine Inschrifttafel mit der Jahreszahl am Sockel, besitzen wir nicht darüber; es ist daher doch mehr als wahrscheinlich, daß sich dies Datum auf das Ganze, vor allem auf die Figur bezieht, die auf einen Sockel von vornherein berechnet war. Der Charakter der Figur scheint mir aber keineswegs dagegen zu sprechen, daß dieselbe gleichfalls von Hans Vischer ausgeführt sei; im Gegenteil ist sie für eine Arbeit seines Bruders Peter, wie der Vergleich mit den beglaubigten Werken desselben zeigt, nicht fein genug empfunden in Verständnis und Durchbildung der Formen und stimmt vielmehr in der mehr oberflächlichen, etwas weichlichen Bildung und in den schlanken Verhältnissen mit den Gestalten des Hans Vischer überein. Die Verwandtschaft dieser Figur mit einem Stiche des Jakob Walch, Apollo und Diana darstellend, ist so auffallend, daß sie gewiß nicht allein auf das gemeinsame Vorbild beider, den im Ende des fünfzehnten Jahrhunderts aufgefundenen Belvederischen Apollo, zurückgeführt werden kann. Walch — oder Barbari, wie er in Venedig hieß, — ist in der That auf die Verbreitung der italienischen Renaissance im Norden, namentlich in Nürnberg von hervorragendem Einfluß gewesen; insbesondere dürfen wir bei Vischer und seinen Söhnen die Einführung der italienischen Formen neben Hermann Vischer, der 1516 selbst in Italien war, gerade auf Barbari zurückführen. Jedoch als Vorlage für die Bronzestatuette darf deshalb Barbari's Stich allein wegen der sehr ähnlichen Haltung, die ja teilweise in der Handlung begründet ist, noch keineswegs angesehen werden, und noch weniger darf daraus gar, wie neuerdings geschehen, gefolgert werden, alle Arbeiten des jüngeren Peter Vischer seien nach Vorlagen dieses Künstlers ausgeführt.

Offenbar das Gegenstück dieses Bogenschützen, und daher nach meinem Dafürhalten auch eine Arbeit des Hans Vischer, ist die Bronzestatuette eines vorwärts



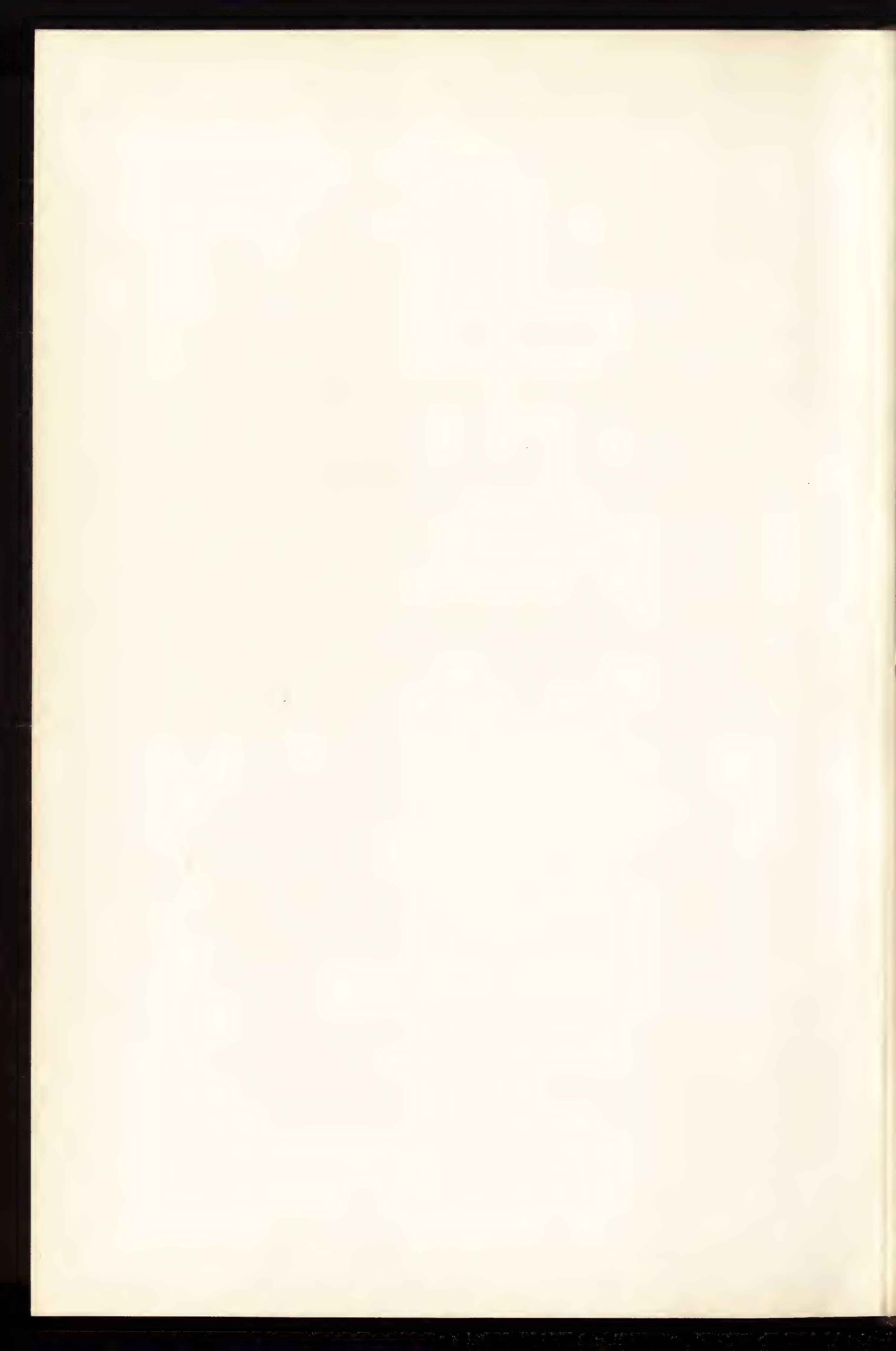
LITH. U. DRUCK AUG. KURTH

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

ORPHEUS UND EURYDICE

KLEINES BRONZE-RELIEF VOM JÜNGEREN PETER VISCHER

IM K. MUSEUM ZU BERLIN



schreitenden nackten jungen Mannes im Nationalmuseum zu München; von gleicher Größe und ganz gleicher Auffassung der Formen, wie die Nürnberger Statuette, der sie in der Durchbildung eher überlegen ist.

Dem jüngeren *Peter Vischer* läßt sich mit Sicherheit eine Gruppe kleiner Bronzebildwerke zuschreiben, die schon nach ihren Motiven, wie nach ihrem Zweck den italienischen Einfluß verraten. Es sind dies zwei Bronzetäfelchen, nach Art der italienischen placchette, so wie zwei jener kunstreichen Bronzetintenfässer, wie sie gleichfalls die italienische Kunst jener Zeit in reicher Fülle und Mannigfaltigkeit hervorbrachte. In Deutschland überließ man damals wie später noch die Anfertigung solcher Gegenstände des Gebrauches dem Kunsthandwerke und hat denselben daher auch nicht die monumentale Ausbildung gegeben, die sie unter der Hand der italienischen Bildhauer erhielten. Der junge Peter Vischer schließt sich in allen diesen Arbeiten den italienischen Künstlern eng an. Die beiden Bronzetäfelchen, deren Bestimmung kaum zu erraten ist, sind Variationen ein und derselben Komposition: Orpheus die Geige spielend und nach Eurydice sich umwendend. Eine derselben, von welcher im Museum zu Berlin und in der Hamburger Kunsthalle Abdrücke bekannt sind, giebt unsere farbige Tafel wieder; eine durch kleine Veränderungen und Zusätze noch ansprechendere Wiederholung besitzt Herr Gustave Dreyfuß in Paris. Die beiden Tintenfässer, beide im Besitz von Mr. Drury Fortnum in Stanmore Hill, zeigen eine nackte weibliche Figur sich auf ein Gefäß lehnend und den rechten Fuß auf einen Schädel setzend. Auf einem Täfelchen steht der Wahlspruch „vitam, non mortem recogita“; unterhalb der Basis der einen Gruppe steht die Jahreszahl 1525 neben der Hausmarke; auf beiden befindet sich außerdem als Monogramm ein Speer, der durch zwei Fische gebohrt ist. Dasselbe Monogramm und der gleiche Wahlspruch finden sich auch auf der Grabtafel des Künstlers; ersteres ist aber auch auf den beiden Bronzetäfelchen mit Orpheus und Eurydice angebracht, so daß über die Autorschaft aller dieser Arbeiten kein Zweifel obwalten kann. Sie haben sowohl nach ihrem Motiv, wie nach der Vorliebe für die Darstellung der nackten Figur und in der Freiheit der Formenanschauung, worin alle diese Darstellungen den gleichen Charakter tragen, eine so eingehende Kenntnis der italienischen Renaissance und zugleich eine so eigenartige Verwertung derselben, eine so freie und breite künstlerische Behandlung und einen so offenen naturalistischen Sinn, daß dem jungen Peter Vischer unter den deutschen Künstlern nur der jüngere Hans Holbein darin gleichkommt. Der Anflug humanistischer Bildung, den uns die Wahl und Durchbildung aller dieser Motive verrät und den Neudörfer kennzeichnet, indem er von Peters „Lust an Historien und Poeten zu lesen“ spricht, wird noch deutlicher illustriert durch eine figurenreiche, leicht mit Farben angetuschte Zeichnung in der Goethe-Sammlung zu Weimar vom Jahre 1524, welche eine sehr eigentümliche Apotheose Luthers enthält. Eine größere Bronzestatuette der Eva, jetzt im Besitze von Herrn O. Hainauer in Berlin, darf wohl gleichfalls den zweifellosen Arbeiten des jungen Peter Vischer zugezählt werden, da sie die charakteristischen Eigenschaften des Künstlers in besonders vorteilhafter Weise zeigt.

Nach dem Verständnis, mit dem hier nicht nur die Formen, sondern der Geist der italienischen Renaissance aufgenommen ist, möchte ich glauben, daß Peter Vischer Italien gesehen und dort seine Studien gemacht hat. Beglaubigt ist eine Reise nach

Italien freilich nur für den oben mehrfach genannten Sohn erster Ehe, *Hermann Vischer*. Ich erwähne denselben erst zum Schluß, weil zweifellose Werke dieses Sohnes des Peter Vischer, welcher als der begabteste geschildert wird, aber schon im fünfundzwanzigsten Lebensjahre umkam, nicht vorhanden sind. Zwei Arbeiten, welche ihm vermutungsweise zugeschrieben werden, sind die Grabtafel des 1513 verstorbenen Propstes Anton Kreß in der Lorenzkirche zu Nürnberg und eine Madonnenstatuette in der Sebalduskirche. Auf ersterer ist der Verstorbene knieend vor einem Crucifixus dargestellt, eine edle Gestalt von geschmackvoller Gewandung und feiner Bewegung. Die Behandlung des stilvollen Flachreliefs ist vorzüglich, die Renaissanceornamente der Einrahmung sind sehr rein und zierlich, der Guß über eine Wachsform ist vortrefflich, so daß die Ziselierung dadurch überflüssig wurde. Die beinahe halblebensgroße Madonnenstatuette, deren Entstehung etwa gleichzeitig, um das Jahr 1514, fällt, ist gleichfalls ein unziselierter, trefflich gelungener Guß über ein Wachsmodell, das frei und breit modelliert war. In der Auffassung, der individuellen Kopfbildung, den kurzen Verhältnissen der etwas zu massigen Gewandung zeigt sie jedoch einen von dem ebengenannten Relief abweichenden derberen und naturalistischeren Charakter; und ebenso abweichend sind die kräftigen, noch halbgotischen Verzierungen. Von Hermann rührt vielleicht auch das interessante Skizzenbuch her, welches die Sammlung der Handzeichnungen in Paris besitzt und welches für das Eindringen der italienischen Renaissance in Deutschland von besonderem Interesse ist.

Zwei jüngere Söhne des Peter Vischer, Jakob und Paul, sind nach der Art, wie sie gelegentlich erwähnt werden, offenbar keine Künstler gewesen, sondern waren nur als untergeordnete Gesellen in der Werkstatt beschäftigt. Daß diese Gießhütte, nach beinahe hundertjährigem Bestehen und bei einem Andrange von Bestellungen, der manche Werke nur langsam zur Ausführung reifen ließ, gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts so sehr in Verfall kam, daß der letzte noch lebende Sohn Peters, Hans Vischer, 1549 um die Erlaubnis einkommen mußte, nach Eichstädt übersiedeln zu dürfen, um dort Arbeit zu suchen, war wol nicht die Schuld dieses Künstlers, sondern Schuld der Zeitverhältnisse, insbesondere gerade des Rückgangs von Handel und Wandel in Nürnberg.

2. Bildschnitzer in Unterfranken.

Ein Kunstleben, wie es sich in Nürnberg entfaltete, mußte die Entwickelung einer selbständigen Kunst in der Nachbarschaft notwendig sehr einschränken, da man sich hier mit den Bestellungen an die berühmten Meister der Hauptstadt wandte und anderseits tüchtige Kräfte aus den Nachbarorten in Nürnberg ihr Glück zu machen suchten. Selbst Bamberg, welches im dreizehnten und zum Teil noch im vierzehnten Jahrhundert eine so glänzende Entfaltung der plastischen Kunst aufzuweisen hatte, bringt es in dieser Periode nicht zu einer selbständigen Kunstentwickelung. Die umfänglichen Aufträge der reichen Domgeistlichkeit ergingen, wie wir sahen, fast ausschließlich nach Nürnberg, an die Gießhütte der Familie Vischer und an Veit Stoß; oder man wandte sich nach Würzburg. Einige wenige Bildwerke im Dom und in der Pfarrkirche welche sich nicht auf bestimmte Meister zurückführen lassen, sind deshalb doch nicht

notwendig als Arbeiten von Bamberger Künstlern zu betrachten. Der Altar im Chor der Pfarrkirche, mit der in Holz geschnitzten Gruppe der Krönung Mariä, trägt zwar in seiner handwerksmäßigen Ausführung lokalen Charakter. Aber schon der Grabstein des Bischofs Philipp von Henneberg († 1487) im Dom weist in der flachen Gesichtsbildung, dem ernsten, fast traurigen Ausdruck, den weichen Falten der tüchtig behandelten Gewandung nach Unterfranken, wahrscheinlich nach Würzburg. Die Arbeit steht im grellen Gegensatz gegen die beiden früheren rohen und manierierten Grabfiguren, die des Bischofs Albert II. von Wertheim († 1421) und Anton von Rotenhan († 1459), von welchen nur die erstere wenigstens in der Bildung des fleischigen Pfaffenantlitzes eine erste Regung von Naturalismus zeigt. Ein späteres Grabdenkmal aus rotem Salzburger Marmor, das des Bischofs Georg III. Schenk von Limburg († 1522), ist urkundlich zwischen 1518 und 1521 von einem *Loyen Hering* aus Eichsstädt ausgeführt, eine charakteristisch bayerische Arbeit in ausgesprochener Hochrenaissance: sowohl in der architektonischen Einrahmung und den zierlichen Ornamenten, wie in der ruhigen Haltung, der klassischen Gewandung, den schönen aber etwas allgemeinen Gestalten des Reliefs im oberen Abschluß des Grabsteins. Letzteres stellt Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes d. T. thronend dar.

Zwei andere, in Holz geschnitzte ältere Bildwerke in der Sepultur weisen gleichfalls auf einen fremden Künstler, der Apostelaltar und das Kruzifix. Hans Wagner von Kulmbach, dem man dieselben an Ort und Stelle zuweist, kann nicht einmal die Zeichnungen dazu geliefert haben. Abgesehen davon, daß sie einen wesentlich altertümlicheren Charakter tragen, als die Werke dieses Malers, ist auch die Auffassung eine von Dürers Schule und überhaupt von der Eigenart der Nürnberger Kunst entschieden abweichende. Die Köpfe der Apostel, die vor Jerusalem voneinander Abschied nehmen, um dem an sie ergangenen Rufe zu folgen, sind herb und zum Teil selbst häßlich, ihr Ausdruck ist ernst bis zum Mürrischen, aber voll Charakter; und die schlanken Figuren zeugen von einem tüchtigen Naturstudium, die reichen Gewänder von fleißiger Ausführung. Dasselbe ist mit dem an dem benachbarten Altar aufgestellten Crucifixus der Fall, dessen hagerer Körper in seiner sprechenden Wahrheit, dessen edler Ausdruck siegreich überwundenen Leidens in den herben Zügen einen dem Meister des Apostelaltars sehr verwandten Künstler, vielleicht die Hand desselben Künstlers bekunden. Beide Schnitzwerke haben noch ihre feine alte Bemalung und Vergoldung.

Neben Nürnberg und unabhängig von seiner Kunst entfaltet sich ein eigenes Kunstleben nur um den zweiten Bischofssitz von Franken, um Würzburg, das bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts nur eine verhältnismäßig untergeordnete Kunstthätigkeit aufzuweisen hatte. Nicht nur an Eigenart und Bedeutung, sondern teilweise auch an Umfang kann die Skulptur dieser Schule mit der Thätigkeit der Nürnberger Bildnerschule einen Vergleich aushalten. Ihre Selbständigkeit gegenüber der letzteren, ihre gedeihliche und eigenartige Entwickelung beruht vor allem auf ihrer Berührung mit der benachbarten schwäbischen Kunst, die um die Mitte des Jahrhunderts, namentlich in der Malerei, selbst der Kunst in Nürnberg wesentlich vorangeeilt war.

Diese unterfränkische Bildschnitzerschule zeigt am stärksten die für die deutsche

Plastik dieser Zeit überhaupt charakteristische Richtung auf einen bis zur Empfindsamkeit gesteigerten Gefühlsausdruck. Bewegte dramatische Motive sind nicht ihre Sache; im günstigsten Falle löst sie dieselben in eine Reihe fein empfundener und liebevoll behandelter Einzelfiguren oder Gruppen auf. Einzelfiguren, namentlich von weiblichen Heiligen, die Mutter Maria mit dem Kinde, der Gekreuzigte, Szenen wie die Beweinung Christi oder die einfachen Familienszenen aus der Kindheit Christi gelingen ihr bei der eigentümlich herzlichen und tiefen Auffassung, der zarten, beinahe schönen Bildung der Formen, der liebevollen Durchführung und bei ihrer feinen Beobachtung der Natur so gut, daß eine Reihe solcher Werke dem Besten, was sonst die fränkische und schwäbische Kunst hervorgebracht hat, vollständig ebenbürtig ist.

Wenn ich von einer unterfränkischen Bildhauerschule gesprochen, so setze ich mich damit in Widerspruch gegen die gewöhnliche Ansicht, welche alle nicht bloß handwerksmäßigen Erzeugnisse dieser Richtung dem Einen Würzburger Künstler *Tilman Riemenschneider* zuschreibt, soweit dieselben nicht — wo sie sich in größerer Entfernung von Würzburg finden — als Werke oberfränkischer oder schwäbischer Meister angesprochen werden. Eine kritische Musterung dieser Arbeiten führt aber dahin, Riemenschneider keineswegs als den einzigen tüchtigen Meister dieser Schule zu betrachten; ich glaube sogar, daß er nicht einmal als der tonangebende Künstler derselben gelten kann und vielmehr vor und neben sich verschiedene nahezu oder vollständig ebenbürtige Bildschnitzer und Bildhauer gehabt hat, welche in Rothenburg a/T., Creglingen u. s. w. das Feld ihrer Thätigkeit und vielleicht auch ihren Sitz hatten. Namentlich ist es Ein Meister, ein Bildschnitzer, dessen Thätigkeit in das letzte Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts fällt, welcher in der gleichmäßigen Durchführung und Güte seiner meist unbemalten Holzbildwerke dem Tilman Riemenschneider den Rang streitig machen kann, zumal er dessen unmittelbares Vorbild, wenn nicht sein Lehrer ist. Leider wissen wir auch von ihm nicht einmal den Namen, weshalb ich ihn hier — bis ein glücklicher Fund in den Kirchenarchiven von Rothenburg oder seiner Umgebung uns zum Namen verhilft — unter der Bezeichnung „*Meister des Creglinger Altars*“ aufführe, da diese Arbeit sein Hauptwerk ist und allein die Hausmarke des Künstlers trägt; freilich eine so komplizierte, daß daraus allein die Entzifferung des Namens mindestens sehr unwahrscheinlich erscheint.

Betrachten wir zunächst die Bildwerke, welche in den Hauptorten der Thätigkeit dieser beiden Künstler, in Würzburg und Rothenburg, vor ihnen im Anfange dieser Epoche entstanden sind. In Würzburg findet sich außen am Dom ein Relief der Kreuzigung eingemauert, unten mit den Figuren des Hans Kraft und seiner Familie, welches die Jahreszahl 1451 trägt. Die Ausführung ist so handwerksmäßig, daß man daraus auf die wenige Jahrzehnte später hier entfaltete Blüte der plastischen Kunst nicht würde schließen können. Wohl aber ist dies der Fall mit der großen Gruppe des Todes der Maria im Innern des Domes, nahe am westlichen Eingange. Die beinahe lebensgroßen Steinfiguren sind untersetzt und zum Teil sogar entschieden zu kurz geraten; aber die Durchbildung der charaktervollen Köpfe und der reiche knitterige Faltenwurf zeugen von ernstem Naturstudium, die lebendige Teilnahme und die mannigfaltige, tiefe Wiedergabe des Schmerzes von feiner Empfindung, die Gestalt der Maria selbst von edlem Schönheitssinn. Anderseits läßt sich bei

einem Vergleich dieser wohl kaum später als 1460 entstandenen Gruppe mit den Bildwerken über den Portalen der Marienkirche, die etwa 70 bis 80 Jahre früher ausgeführt wurden, eine spontane Weiterbildung der plastischen Kunst in Würzburg nicht verkennen. In Lebendigkeit der Anordnung und Bewegung ist der Meister jener Gruppe übrigens sowohl seinen Vorgängern als namentlich seinen berühmten Nachfolgern entschieden überlegen. Er wagt es z. B., den Johannes uns vorzuführen, wie er im Übermaß seines Schmerzes sich über den Leichnam wirft; und diesen



Schwebende Engel; vom Altar in der Herrgottskirche zu Creglingen a. d. T.

ergreifenden Gedanken bringt er mit dramatischer Wirkung und zugleich mit Geschmack zur Darstellung.

Von den Grabmonumenten des Doms gehören zwei dieser Zeit an, die der Bischöfe Gottfried von Limpurg († 1455) und Johann von Grumbach († 1466), welche beide einem Steinmetz *Linhard Strohmaier* zugeschrieben werden. Namentlich ersteres läßt sich der Gruppe des Todes Mariä durch die energische Haltung der untersetzten Figur, die lebensvollen naturalistischen Züge des freundlichen Gesichts und die reiche Faltenbildung des Gewandes ebenbürtig zur Seite stellen.

Auch die benachbarten Städte des westlichen Franken am mittleren Laufe des Main und Neckar haben eine ziemlich beträchtliche Zahl von Denkmälern, namentlich

in Stein, aus der Mitte und zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts aufzuweisen; so Ochsenfurt, Wertheim, Grünsfeld, Creglingen und Rothenburg selbst. In Rothenburg besitzt namentlich die Jakobskirche einen Ölberg in kolossalen Figuren und eine Reihe von Statuen außen an einem Portal des Chors und im Innern von teilweise recht tüchtigen Motiven, wenn auch in der Ausführung meist geringer. Beachtenswert ist insbesondere eine Madonnenstatue, welche in der Gewandung und in dem trefflich naturalistisch behandelten Kindchen, freilich bei handwerksmäßiger Ausführung, an Krafts Madonna am „Gläsernen Himmel" in Nürnberg erinnert. Sie trägt eine sonst unbekannte Hausmarke am Sockel; ihre Entstehung wird etwa in die Jahre 1480 bis 1490 zu setzen sein.

Diese und ähnliche Bildwerke bezeugen übrigens nicht die Hand von wirklichen Künstlern, sondern nur von mehr oder weniger geschickten Handwerkern. Es ist daher begreiflich, daß man sich in Rothenburg für eine Aufgabe, wie die Anfertigung des Hochaltars in der Jakobskirche, im Jahr 1466 nach auswärts wandte. Die Wahl fiel auf den Maler Friedrich Herlen in Nördlingen, einen unter dem unmittelbaren Einfluß des Roger van der Weyden gebildeten Künstler, der namentlich für den Entwickelungsgang der schwäbischen Malerei von hervorragender Bedeutung geworden ist. Der mittlere Teil dieses Altars enthält in bemalten Freifiguren den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes sowie jederseits drei Heilige, die früher für Arbeiten des M. Wohlgemuth ausgegeben wurden und jetzt allgemein als eigenhändige Werke des Malers gelten, der sich auf einem der Gemälde der Flügel als „Meister dieses Werkes" ausdrücklich nennt. Bei der Betrachtung der schwäbischen Skulptur dieser Zeit werden wir auf diese Bildwerke zurückkommen; hier interessieren sie uns nur wegen des Einflusses, den sie durch ihre charaktervolle Auffassung, ihre energischen Gewandmotive, die treffliche Behandlung des Nackten auf die Künstler von Rothenburg und der Nachbarstädte ausüben mußten.

Bereits im Jahre 1474 begegnen wir hier in einem Altar derselben Kirche, dem sogenannten Heiligenblutaltar*), einem Bildschnitzer, dessen ausgesprochen fränkische

*) Dr. Weißbecker („Rothenburg ob der Tauber") teilt verschiedene interessante von ihm aufgefundene Urkunden über Rothenburger Kunstwerke mit. Danach wäre der Abendmahlsaltar mit dem St. Jodocus-Altar zum heil. Blut in der Blutkapelle identisch, für welchen „Meister Til" von 1497 bis 1505 beschäftigt war. Wenn diese Nachricht mit Recht auf unseren Altar bezogen wird, so würde damit nicht nur dieses Werk, sondern alle hier auf den anonymen Meister des Creglinger Altars vereinigten Bildwerke als Arbeiten des Tilmann Riemenschneider gesichert sein. Aber auch abgesehen von inneren Gründen, auf welche ich bei der Charakteristik des Riemenschneider näher eingehe, erscheint es mir sehr unwahrscheinlich, daß jener von Meister Till gefertigte Altar wirklich unser Abendmahlsaltar sei. Schon der stipulierte Preis von nur 44 fl. (dem beim Abschluß allerdings noch 10 fl. zur „Ehrung" hinzugefügt wurden) stimmt bei dem Umfange und der Größe der Figuren dieses dreiteiligen Altarwerkes keineswegs zu den gleichzeitig dem T. Riemenschneider gezahlten Preisen. Auch der Umstand, daß dieselbe Summe dem Tischler gezahlt ward, läßt sich bei dem wesentlich figürlichen Abendmahlsaltar nicht erklären. Sodann ist die Ornamentik in ihren freien und kräftigen Formen der letzten Gotik weder zu der Zeit, zu welcher Meister Till den Altar der Blutkapelle ausführte, noch insbesondere zum Stil von Riemenschneiders Ornamentik passend. Was auch gegen die Folgerichtigkeit der Schlüsse Weißbeckers spricht, ist die Angabe, daß der jetzt als Gegenstück des Abendmahlsaltars aufgestellte Marienaltar gleichfalls von Riemenschneider herrühre und bereits



Mittelfeld des Altars zum heil. Blut in der Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber.



Art durch solche Anregung von außen zu sehr tüchtiger Eigenart und wirklicher Meisterschaft herausgebildet erscheint. Dieser in Holz geschnitzte, unbemalte Altar zeigt in der Mitte in beinahe lebensgroßen Freifiguren das Abendmahl; auf den Flügeln, in flachem Relief, den Einzug in Jerusalem und Christus am Ölberg; in dem Aufsatz die Statuetten der Maria und des Johannes zur Seite eines Kreuzes, das zwei Engel halten, zuoberst Christus als Schmerzensmann; die alte Staffel (eine Beweinung Christi) ist im vorigen Jahrhundert durch eine rohe Darstellung der Taufe ersetzt worden.

Der Charakter des Künstlers ist ein sehr ausgeprägter, von allen gleichzeitigen fränkischen und schwäbischen Bildschnitzern verschiedener. Ein einfacher, gesunder Naturalismus ist ja überhaupt Gemeingut der Zeit; aber nur wenige deutsche Künstler üben ihn mit dem Maß und dem Ernst aus, wie er sich hier bekundet. Obgleich in der Gruppe des Abendmahls ein etwas starrer Zug in Bewegung und Ausdruck den Beweis liefert, daß die vollendete Darstellung dieser großen dramatischen Aufgabe außerhalb dieser Kunst lag, so läßt sich derselben doch kaum eine zweite Darstellung dieses Gegenstandes in der deutschen Plastik an die Seite setzen. Die beigegebene Abbildung zeigt, wie edel und teilweise selbst lebendig das Motiv, wie einheitlich die Komposition gedacht und mit welchem Verständnis gleichzeitig jede einzelne Figur zur Geltung gebracht ist. Dieser Anordnung entspricht der Reichtum der Charakteristik in den Typen, wie in der Bewegung und Gewandung. Freilich tiefgehende Verschiedenheiten sind es nicht gerade, durch welche der Künstler seine Apostel charakterisiert; die meisten zeigen die verwandten, etwas langgezogenen Gesichter von einer nicht unschönen, fast idealen Bildung: vorspringende Backenknochen, etwas eingefallene Wangen, starkes Kinn, regelmäßige, kräftige Nase, mandelförmige, zuweilen etwas schief stehende Augen, volles gelocktes oder welliges Haar. Die augenfälligen Verschiedenheiten beruhen wesentlich im Alter, im Schnitt von Bart und Haar, in größerer oder stärkerer Magerkeit; diese hat der Künstler mit um so größerer Sorgfalt betont und durchgeführt und die so erzielte Mannigfaltigkeit durch die reichen Motive seiner Gewandung noch zu heben gesucht. Die Gewandung ist wieder sehr charakteristisch für den Meister: ein weites Ärmelgewand von nicht sehr starkem Stoff ist in der Regel von einem langen ärmellosen Mantel aus ähnlichem ungefütterten Stoff bedeckt, der in der mannigfachsten Weise angeordnet ist. Dadurch sind die kräftigen Langfalten bei jeder stärkeren Bewegung einzelner Körperteile durch zahlreiche kleine knitterige Querfalten unterbrochen. Unter diesen Falten kommt zwar der Körper selbst wenig zur Geltung, wohl aber sind in denselben, da sie auf einem außerordentlich fleißigen Naturstudium beruhen, die Formen und Bewegungen des Körpers in sehr verständlicher, charakteristischer Weise zum Ausdruck gebracht. Derselbe Fleiß, dasselbe feine Studium, welches sich in der Gewandung verrät, beobachten wir durchweg in den Köpfen, in Händen und Füßen: in dem mit außerordentlicher Liebe und Geschmack ausgearbeiteten Haar, in dem scharfen Schnitt der Lippen und Augen, bei denen namentlich die Wiedergabe

1495 von ihm gefertigt sei. Derselbe scheint mir nicht nur einen ganz verschiedenartigen, weit hinter Riemenschneider zurückstehenden Künstler zu verraten (mit Ausnahme des altertümlichen, nicht zugehörigen Predellenreliefs mit dem Tode der Maria), sondern auch um mehr als ein Jahrzehnt später entstanden zu sein, als jener bei Riemenschneider bestellte Altar.

der Falten unter den Augenlidern charakteristisch ist, die weiche Behandlung des Fleisches, worin dem Künstler wohl kein anderer Bildschnitzer gleichkommt, die mageren Hände mit den geschwollenen Adern und den schlanken Fingern, deren Spiel der Künstler zur Verstärkung des Ausdruckes trefflich zu benutzen versteht, bei älteren Leuten die häßlichen platten Füße mit den geschlossenen, in einer Linie schräg abgeschnittenen Zehen. Eine ganz besondere Anziehungskraft übt der Künstler durch den eigentümlich edlen, ernsten Ausdruck seiner Köpfe, in welchen sich Leid und Freud in besonders tiefer, ergreifender Weise ausspricht, und die beinahe feierliche Ruhe in den Bewegungen, mit denen die reiche unruhige Gewandung in wirkungsvoller Weise kontrastiert.

Daß der Künstler dieses Altarwerkes ein Rothenburger war oder doch aus der Nachbarschaft stammte, wird durch mehrere andere größere Altäre in den Ortschaften um Rothenburg, welche offenbar auf dieselbe Hand zurückgehen, mehr als wahrscheinlich. Der Altar in der Kirche zu Detwang, am Fuße des steilen Abhanges, auf dem sich Rothenburg malerisch über der Tauber erhebt, zeigt sogar ganz ähnliche Anordnung: in der Mitte in Freifiguren den gekreuzigten Christus zwischen den Gruppen seiner klagenden Angehörigen und der Juden und römischen Krieger; auf den Flügeln in flachem Relief wieder Christus am Ölberg und die Auferstehung Christi. Auffassung und Behandlung sind hier weniger herb, die Verkürzungen glücklicher als im Altar der Jakobskirche, der sich dadurch als die ältere Arbeit kennzeichnet. Der Gekreuzigte ist durch den edlen Ausdruck des hehren Hauptes, die glücklichen Verhältnisse und die weiche Behandlung des Körpers, die Anordnung des in große Falten gelegten Schurzes eine der edelsten Darstellungen des Gekreuzigten in der deutschen Kunst. Auch wie der Künstler hier den Ölberg ganz neu komponiert und doch nicht minder tief empfunden hat, zeugt für das Talent und den Ernst desselben.

Für die Entstehung einer dritten Arbeit in dieser Gegend, für den Marienaltar der Wallfahrtskirche vor Creglingen, haben wir wieder ein festes Datum; das Jahr 1487, welches eine Inschrift auf dem Altar angiebt. Nach Umfang und Vollständigkeit, teilweise auch nach seinem künstlerischen Wert ist dieser Altar das Hauptwerk des Künstlers; da er außerdem die einzige Arbeit desselben ist, welche seine Hausmarke trägt, so sind wir wohl berechtigt, den Künstler nach diesem Altar zu benennen, bis ein glücklicher Fund irgend einen Namen in Übereinstimmung mit den in jener Hausmarke versteckten Buchstaben, von denen nur V und S sich deutlich herauslesen lassen, ans Tageslicht fördert.

Das Mittelstück, welches unsere Abbildung wiedergiebt, stellt in etwas unterlebensgroßen Freifiguren die Himmelfahrt Mariä dar; die Flügel, in Flachrelief, links Heimsuchung, Verkündigung und Geburt Christi, rechts Darstellung im Tempel, Anbetung der Könige und Christus im Tempel lehrend; in der Staffel zwei Engel mit dem Tuch der Veronika; im zierlichen Maßwerk oberhalb des Mittelfeldes die Krönung der Maria und zuoberst Christus mit der Siegesfahne. Die Ausführung der Flügel verrät, bei dem Vergleich mit der Gruppe der Himmelfahrt, die Hände von Gehilfen; dagegen bezeugen die Freifiguren der Hauptgruppe noch einen Fortschritt gegenüber den älteren Arbeiten in Rothenburg und Detwang. Die Charakteristik der Gestalten ist eine reichere und tiefere, ihr Ausdruck und ihre Bewegung sind lebendiger, die Falten in den Gewändern bei gleichem Reichtum und Verständnis des Details



Marienaltar in der Herrgottskirche zu Creglingen a. d. Tauber.



größer in den Motiven, die Behandlung breiter und weicher. Von hinreißend schönen Formen und anmutigster Bewegung sind ganz besonders die kleinen flatternden Engel.

Charakteristisch ist für alle diese Bildwerke, daß sie nicht bemalt sind und von vornherein nicht auf Malerei berechnet waren; letzteres wird durch die ganz bescheidene Färbung der Augensterne und Lippen bewiesen. Auch der Umstand, daß jeglicher Schmuck durch Gemälde an diesen Altären fehlt, ist gewiß nicht zufällig und läßt darauf schließen, daß der Künstler selbst als Maler nicht thätig war und keinen geschickten Maler in seiner Nähe hatte. Daß er aber die Farblosigkeit keineswegs prinzipiell bevorzugt, sondern durch beschränkte Mittel der Besteller oder ähnliche äußere Gründe dazu gezwungen wurde, dies beweisen die Überreste eines gleichfalls aus der Nähe von Rothenburg stammenden Altars, deren Reiz ganz besonders durch ihre alte Bemalung und Vergoldung erhöht wird: die etwa dreiviertel lebensgroßen Statuen der heil. Lorenz und Stephan im Besitz des Herrn von Gontard zu Frankfurt a/M., woselbst sich im Städtischen Museum auch die zugehörigen, leider durch Wurmfraß sehr beschädigten beiden anderen Heiligenfiguren befinden. Ursprünglich bemalt, war auch die sehr charakteristische Madonnenstatue im Berliner Museum der Maria in der Creglinger Himmelfahrt sehr ähnlich. Wie diese, so wird dem T. Riemenschneider auch ein größeres Denkmal zugeschrieben, welches ich vielmehr auf unsern Künstler zurückführen möchte: der in Sandstein ausgeführte Grabstein der 1504 verstorbenen Gräfin Dorothea von Wertheim in der Kirche zu Grünsfeld (vgl. die Abbild.). Die Haltung der etwas über lebensgroßen Figur, die Anordnung des Kopftuches, Zeichnung der Hände und des Kopfes, die trefflich studierte Gewandung, die weiche Behandlung des Fleisches scheinen mir den Meister des Creglinger Altares zu verraten, dessen jüngstes datierbares Werk wir


Grabmal der Gräfin Dorothea von Wertheim in Grünsfeld.

hier vor uns haben würden. Ob er als Bildschnitzer nur das Modell geliefert hat, oder selbst die Ausführung in Stein herstellte, ist freilich ohne weiteres nicht zu entscheiden; nach der Art und Meisterschaft der Ausführung möchte ich aber das letztere annehmen. Auch in Rothenburg begegnen wir einigen Steinfiguren, die wenigstens auf die Werkstatt des Künstlers zurückgehen: in der Jakobskirche ein heil. Bischof an einem der Pfeiler, sowie eine ähnliche Figur desselben Heiligen in der Franziskanerkirche, mit der Jahreszahl 1492.

Mehrere öffentliche Sammlungen besitzen noch eine Anzahl teilweise sehr hervorragender Bildwerke des Künstlers, freilich meist nur Bruchstücke größerer Altarwerke. Im Nationalmuseum zu München befinden sich, unter dem Namen des T. Riemenschneider, die sitzenden unbemalten Holzfiguren der zwölf Apostel, in mehr als halber Lebensgröße; auf der Versteigerung der bekannten Sammlung Martinengo in Würzburg erworben. Nach der Verwandtschaft der Typen sowohl als der Gewandung sind dieselben fast gleichzeitig mit dem Creglinger Marienaltar von 1487 entstanden. In der Durchführung sind sie fast von gleicher Meisterschaft wie die Figuren dieses Altars; und auch in der Charakteristik und Anordnung gehören sie zum Besten, was der Künstler geschnitzt hat. Nur eine Werkstattsarbeit ist dagegen das kleinere Flachrelief einer Stäupung Christi in derselben Sammlung, hinter dem ein Relief der Anbetung des Kindes im Berliner Museum im Wert der Ausführung noch etwas zurücksteht. Eigenhändig erscheint wieder das Bruchstück einer gleichfalls nicht besonders umfangreichen Anbetung der Könige im Germanischen Museum (Nr. 552), welche wohl, wie jene beiden Reliefs, den Schmuck eines Altarflügels bildete: Maria und vor ihr einer der Könige, edle Gestalten in reicher Gewandung, deren knitterige Falten auf die frühere Zeit des Meisters zu deuten scheinen.

Zwei der vollendetsten Arbeiten des Künstlers besitzt das South Kensington Museum zu London. Das in unserer Abbildung als „Ehepaar im Betstuhl“ bezeichnete größere Schnitzwerk, wohl von vornherein nicht auf Bemalung berechnet, scheint vielmehr das Bruchstück eine Darstellung der „heil. Sippe“, bei welcher wir gleichzeitig in Deutschland die Vorfahren Christi vielfach in ähnlicher Weise wie hier paarweise zusammengruppiert sehen. In Modellierung, Ausdruck und Gewandbehandlung hat der Künstler besseres überhaupt nicht geleistet. Die geschmackvolle, freie Anordnung, die Breite der Behandlung neben der außerordentlichen Schärfe sprechen für die reifste Zeit des Künstlers. Dasselbe scheint mir mit zwei berühmten kleinen Köpfen der Fall zu sein, denen man die Ehre angethan hat, sie als Schnitzwerke des Albrecht Dürer zu bezeichnen: die Köpfe von Adam und Eva, von denen die nebenstehende Abbildung den ersteren beinahe in der Größe des Originals wiedergiebt. Der Typus der edlen jugendlichen Köpfe, der scharfe Schnitt von Lippen und Augen, die Anordnung und Behandlung des Haares, namentlich der vollen Locken des herrlichen Adam, dessen sinniger fast schwermütiger Ausdruck, endlich die weiche Behandlung des Fleisches sind ebensoviel charakteristische Eigenschaften des Meisters vom Creglinger Altar. Derselbe übertrifft hier im kleinen Maßstab selbst das, was die Nürnberger und Augsburger Medailleure in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts in ihren berühmten Buchsbaummodellen geschaffen haben.



Ehepaar im Betstuhl.

Holzschnitzwerk vom Meister des Creglinger Altars; im South-Kensington-Museum zu London.



Dem Meister des Creglinger Marienaltars ist der jüngere *Tilman Riemenschneider* so verwandt, daß die Hauptwerke des ersteren neuerdings als Arbeiten Riemenschneiders in Anspruch genommen worden sind. Würden dieselben nicht durch ihre Daten in eine Zeit verwiesen, in welcher Riemenschneider noch Knabe oder wenigstens noch Geselle war, so wäre allerdings die Vermutung nicht ungerechtfertigt, daß wir jene obengenannten Bildschnitzereien als Jugendwerke des berühmten Würzburger Künstlers anzusehen hätten.

Über Riemenschneiders Leben und Werke besitzen wir eine verhältnismäßig größere Zahl zuverlässiger Nachrichten. Der Künstler war kein geborener Franke, sondern ein Niedersachse. Im Jahre 1483 wurde der Bildschnitzergeselle Tyllman Rymenschneyder aus Osterode am Harz in die Lucasgilde von Würzburg aufgenommen. In dem Gesellen, der auf der Wanderschaft war, haben wir mit großer Wahrscheinlichkeit noch einen jungen Burschen zu sehen. Dies bestätigen seine Bildnisse: das Selbstbildnis auf der Grablegung in Maidbrunn von 1525 und sein Grabstein, nach welchem wir seine Geburt etwa zwischen die Jahre 1460 und 1465 zu setzen haben. Nicht lange nach seiner Aufnahme in die Gilde verheiratet sich der junge Künstler mit der Witwe eines Goldschmieds und wird sich wohl gleichzeitig als selbständiger Meister besetzt haben. Für seine Bildung und seinen Charakter legen die Ehrenämter, welche er, der Fremde, nacheinander bekleidete, lautes Zeugnis ab. Im Jahre 1504 wurde er in den unteren Rat, 1518 in den oberen Rat der Stadt gewählt und zwei Jahre darauf bekleidete er sogar das höchste städtische Amt als erster Bürgermeister. Als Pfleger der Marienkapelle wird er wiederholt genannt, und selbst als Führer der städtischen Truppen spielt er 1522 eine Rolle. Seiner Thätigkeit in öffentlichen Ämtern wurde durch die Reaktion des Bischofs Konrad von Thüngen, nach Niederwerfung des Bauernaufstandes durch diesen kriegerischen Kirchenfürsten, ein gewaltsames Ende gemacht: im Sommer 1525 wurde Riemenschneider mit zehn anderen Mitgliedern des Rats, welche früher gegen die Zumutungen des Bischofs gestimmt und späterhin die Partei der Bauern genommen hatten, aus dem Rate ausgestoßen. Seitdem lebte der Künstler zurückgezogen nur seiner Arbeit, welcher am 8. Juli 1531 der Tod ein Ziel setzte.



Kopf des Adam. Birnbaumholz.
London, South Kensington Museum.

Auch über die Werke des „Meister Dill" besitzen wir ebenso zuverlässige Urkunden, welche in Beckers fleißigem und noch immer nur zum kleineren Teil veraltetem Werke über T. Riemenschneider zusammengestellt sind. Als erstes Werk betrachtet Becker den Grabstein des 1487 verstorbenen Ritters Eberhard von Grumbach in der Kirche zu Rimpar, vor Würzburg: der Verstorbene ist auf einem Löwen stehend von vorn in voller Rüstung dargestellt und fast ganz frei aus dem Stein herausgearbeitet; eine tüchtige Gestalt, die aber vor den besten ähnlichen Arbeiten spätgotischer Zeit in dieser Gegend noch wenig voraus hat. Eine Aufgabe, sich als echter Künstler der Renaissance zu zeigen, wurde ihm 1490 durch den Auftrag auf die mehr als lebensgroßen Sandsteinfiguren von Adam und Eva an der Südthür der Marienkapelle in Würzburg zu teil, welche der Künstler nebst den Baldachinen und den daran angebrachten Gruppen der Verkündigung und der Erscheinung Christi als Gärtner in drei Jahren vollendete. Schon als die ersten großen nackten Statuen der deutschen Kunst dieser Epoche haben sie ihre Bedeutung; aber auch die Art der Lösung dieser schwierigen neuen Aufgabe verdient alle Anerkennung. Größe in der Auffassung der Formen oder Freiheit in der Bewegung darf man freilich bei Riemenschneider nicht erwarten; beide Figuren sind vielmehr schüchtern aufgefaßt und befangen in ihrer Bewegung. Aber diese Befangenheit hat zugleich den Reiz einer keuschen, schamhaften Empfindung; und doch zeugt dabei die Behandlung des Nackten von einem feinen Verständnis und fleißigen Studium der Natur. Daß, gerade im Gegensatze gegen Hubert van Eycks Gestalten der Voreltern, die Eva mehr befriedigt als der magere, in seiner Stellung besonders ungeschickte Adam, ist in der Begabung des Künstlers begründet. Für die gleiche Kirche fertigte Riemenschneider später, zwischen den Jahren 1500 und 1506, die mehr als lebensgroßen Sandsteinstatuen Christi, des Täufers und der zwölf Apostel, welche außen an den Strebepfeilern in Tabernakeln aufgestellt sind. Sie haben mehr oder weniger starke Restaurationen erlitten; fünf derselben sind durch moderne Kopien ersetzt und kürzlich an zwei Pfeilern des Doms, gleich beim Haupteingang, aufgestellt worden. Sie gestatten dadurch ein sichereres Urteil als die noch oben unter dem Dache der Marienkapelle an ihrem alten Platze befindlichen Figuren. Die Ausführung dieser mehr als lebensgroßen Statuen ist nur Gesellenarbeit, worauf schon der geringe Preis von 10 Fl. für jede Figur hinweist. Sie sind fast sämtlich zu flach, fast nur wie ein Hochrelief gehalten und in der Charakteristik zu schwächlich, in der Faltengebung zu unruhig und kleinlich. Das fällt namentlich im Vergleich zu den kleinen Apostelfiguren des Creglinger Meisters im Nationalmuseum zu München, so verwandt dieselben sind, deutlich in die Augen. Von Bedeutung aber bleiben sie namentlich dadurch, daß wir in ihnen Riemenschneiders Streben nach Charakteristik und seine Befähigung dafür in keinem anderen Werke so gut kennen lernen wie hier. Im Innern der Kirche stehen, am Eingange zum Chor, die Holzfiguren des heil. Jakobus und Sebastian, gute Arbeiten der Werkstatt, sowie zwei köstliche jugendliche Frauengestalten, die heil. Margarete und Dorothea. Die umstehende Abbildung der letzteren zeigt, welchen hohen Reiz edler Weiblichkeit Meister Till in Haltung, Bildung und Ausdruck seinen Frauengestalten zu verleihen verstand.

Gleichzeitig mit den Statuen von Adam und Eva, im Jahre 1493, vollendete der Meister, laut Inschrift am Sockel, auch eine lebensgroße Madonnenstatue aus Sandstein

in der Neumünsterkirche. Die Abbildung auf S. 171 giebt einen vortrefflichen Begriff von dem Geschmack in der Anordnung, der malerischen Gewandbehandlung, der feinen Empfindung und trefflichen Durchbildung, namentlich des Fleisches. Von zwei anderen Madonnenstatuen in Stein, die stets auf Riemenschneider zurückgeführt werden, steht diejenige am Rathaus zu Ochsenfurt, mit der Jahreszahl 1498, so weit hinter allen beglaubigten Arbeiten des Meisters zurück und hat auch so wenig von dessen charakteristischen Eigentümlichkeiten, daß sie ihm entschieden abgesprochen werden muß; um so mehr, als eine zweite etwas kleinere Statue, die neuerdings in das Städtische Museum zu Frankfurt gekommen ist, noch weicher in der Behandlung, zarter im Ausdruck und einfacher in der Gewandung ist als die Madonna der Neumünsterkirche, so daß ihre Entstehung in die spätere Zeit des Künstlers gesetzt werden muß. Sie darf wohl als die vollendetste Einzelfigur von der Hand des Meisters bezeichnet werden.



Eva. Von Riemenschneider.
Am Portal der Marienkirche zu Würzburg.

Im Jahre 1494 hatte Riemenschneider ein Relief mit den „Vierzehn Nothelfern" für das Stift St. Burkhard, jetzt das Hospital, zu schnitzen. Die zum Teil recht tüchtigen Figuren weichen doch in ihren kurzen Verhältnissen, in der Faltenbildung und selbst in den Typen von Riemenschneiders Arbeiten so sehr ab, daß die Ausführung ganz von der Hand eines Gesellen herrühren muß. Wird doch überhaupt eine wesentliche Beteiligung von Gesellen an manchen der selbst urkundlich ihm übertragenen Arbeiten durch die große Werkstatt, welche der Meister hielt, mehr als wahrscheinlich gemacht. In dem Einen Jahr 1501, über welches wir allein Nachrichten nach dieser Richtung besitzen, werden nicht weniger als zwölf Lehrlinge von Riemenschneider namhaft gemacht.

Die erste Arbeit, welche der Künstler für den Dom zu liefern hatte, ein 1494 ausgeführtes Sakramentshaus, welches bis unter die Decke reichte, also durch seinen

Umfang mit Krafts berühmtem Sakramentshaus in der Lorenzkirche wetteiferte, ist leider im vorigen Jahrhundert, ebenso wie das von ihm 1510 in derselben Kirche errichtete Tabernakel zerstört worden. Mehrere andere hervorragende Arbeiten seiner Hand sind hier jedoch noch erhalten. Zunächst oben im Chor der Kirche ein kolossales, in seiner alten Bemalung trefflich erhaltenes Holzkruzifix; energischer in der gestreckten Bewegung und in dem leidenden Ausdruck des beinahe häßlich naturwahren Kopfes, als wir es sonst bei Riemenschneiders Figuren gewohnt sind, und, soweit der hohe Platz ein Urteil zuläßt, von sehr tüchtiger Durchbildung des Körpers. Bekannte Hauptwerke des Künstlers sind sodann die beiden Grabmäler von Fürstbischöfen, dasjenige des im Jahre 1495 verstorbenen Rudolf von Scherenberg und das des Bischofs Lorenz von Bibra, welcher 1519 starb; beide aus rotem Marmor, im Hochrelief und im Aufbau einander sehr ähnlich. Das eine ist für die frühere Zeit Riemenschneiders ebenso charakteristisch und ausgezeichnet, wie das andere für seine letzte Zeit. Bischof Rudolf, eine energische Greisengestalt, ist in seinen tiefgefurchten, eckigen Zügen mit so meisterhaft individueller Treue wiedergegeben, daß der Kopf den Büsten eines Rossellino oder Ben. da Majano sich vergleichen läßt. Auch sein bischöfliches Gewand zeigt die gleiche, etwas herbe Behandlung der überreichen kleinen Falten. Der prächtige gotische Baldachin und die Einrahmung der Figur wie die von zwei schönen Engeln gehaltene Grabschrift zeigen eine geschmackvolle Erfindung und tüchtige Ausbildung der phantastischen spätgotischen Formen. Daneben erscheint der Aufbau und die Ornamentik des in Renaissanceformen dekorierten Grabmals des Fürstbischofs Lorenz von Bibra etwas nüchtern und schwerfällig; der Künstler vermochte mit den fremdartigen, ihm obenein nur unrein und teilweise unverstanden überlieferten Formen und Ornamenten nicht so umzugehen wie mit den ererbten, ihm in Fleisch und Blut übergegangenen gotischen Dekorationsformen. Dagegen ist die Hauptfigur in ihrer lebendigen Auffassung, in der weichen Behandlung des Fleisches, der großen, einfachen Behandlung der Gewandfalten jener älteren Grabfigur völlig gewachsen, wenn ihr auch die Energie und Frische der Auffassung derselben abgeht. Einen besonders reizvollen Schmuck besitzt das Grab noch in dem reichen, fast spielend angebrachten figürlichen Beiwerk: den zahlreichen kleinen geflügelten Genien, welche Inschrift und Wappen halten und in den Guirlanden spielen, die statt des gotischen Maßwerks den Bogen über der Grabfigur füllen, sowie den Statuetten des heil. Lorenz und Kilian. Die Bronzeplatten,



Die heil. Dorothea. Von Riemenschneider. In der Marienkapelle zu Würzburg.

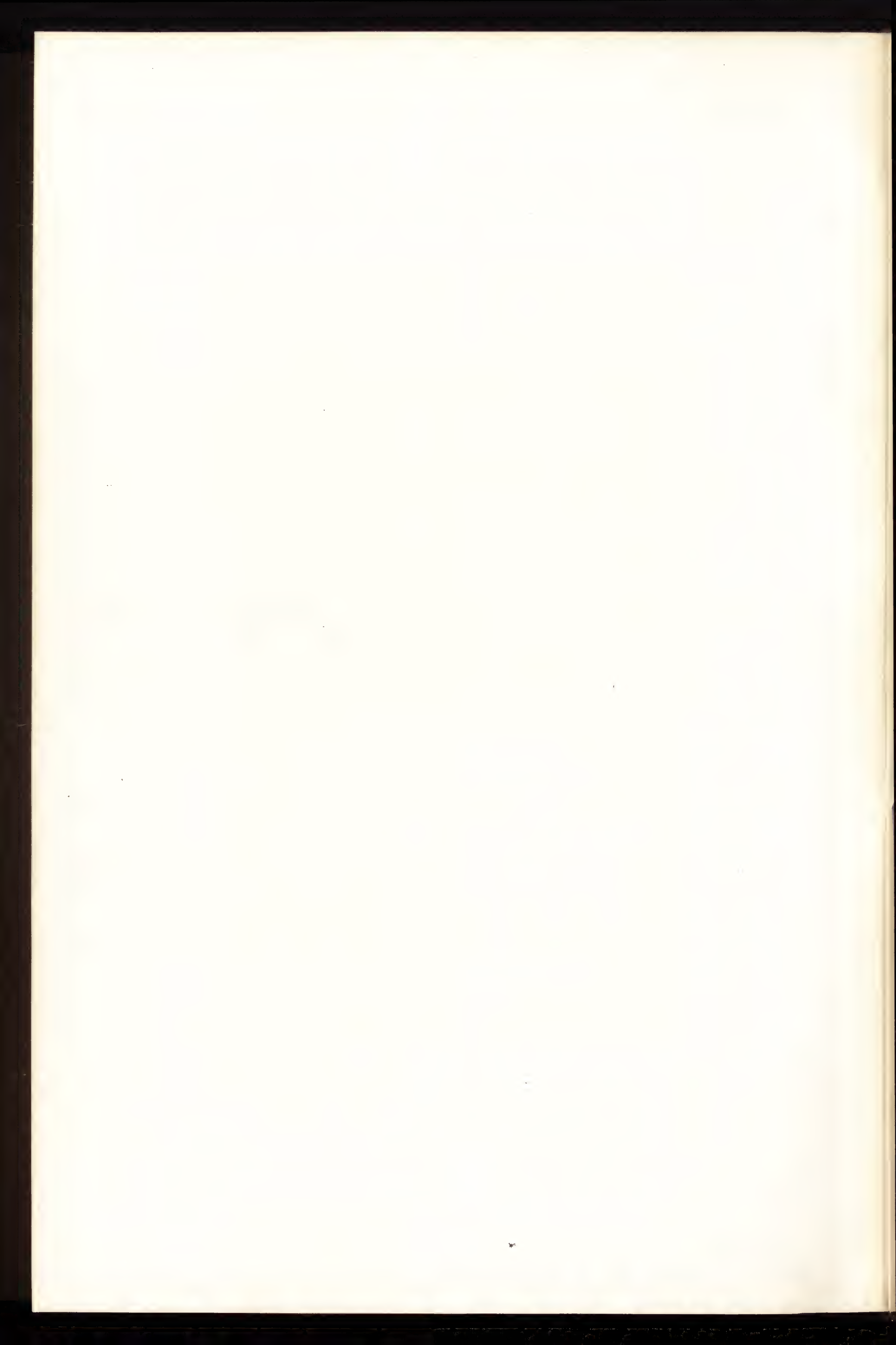
mit den in flachem Relief gehaltenen Figuren der Verstorbenen, mit welchen beide Grabmäler ursprünglich bedeckt waren und die jetzt im südlichen Seitenschiff aufgestellt sind, wurden in Nürnberg (wohl in Vischers Werkstatt) gegossen, gehen aber in ihrem Entwurf wohl gleichfalls auf Riemenschneider zurück.

Würzburg besitzt noch in zwei anderen Kirchen Grabdenkmäler seines großen Meisters. Der in Hochrelief ausgeführte Grabstein des im Jahre 1499 auf einer Fahrt nach Jerusalem verstorbenen Ritters Konrad von Schaumburg in der Marienkapelle ist nur eine handwerksmäßige Arbeit; schwächlich in der Haltung, ohne individuelle Durchbildung der weichlichen Züge des lockigen Hauptes. Weit tüchtiger, wenn auch noch einfacher ist die gleichfalls in Sandstein ausgeführte Grabplatte des Abts der Schottenkirche Johannes von Trittenheim († 1516) in der Neumünsterkirche; in flachem Relief gehalten, von feiner Gesichtsbildung, vornehmer Haltung und tüchtiger Gewandung.

Riemenschneiders berühmtestes Grabmal und zugleich sein Meisterwerk ist das Grabmal Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde in dem von ihnen gestifteten Bamberger Dom. Bischof Heinrich Gros von Trockau erteilte dem Künstler den Auftrag dazu im Jahre 1499, aber erst 1513 war dasselbe vollendet. Das in Solenhofer Stein gearbeitete Denkmal hat die Form, welche für die reicheren Hochgrabmäler in Deutschland seit dem zwölften Jahrhundert aufgekommen war: die in Hochrelief ausgeführten Figuren des Kaisers und seiner Gemahlin, bekrönt von reichen gotischen Baldachinen, ruhen oben auf der hohen Tumba, an deren Vorder-



Madonna. Von Riemenschneider.
In der Neumünsterkirche zu Würzburg.



heil. Elisabeth eine fein empfundene, freilich stark restaurierte Arbeit. Das Nationalmuseum zu München hat zwei ähnliche weibliche Heilige in alter Bemalung, eine kleine geringere Beweinung Christi sowie die zierliche Statuette des heil. Sebastian. Das Berliner Museum besitzt seit kurzem vier größere, aus der Pfarrkirche zu Kitzingen stammende Holzfiguren, unter denen die beiden kleineren Bischofsstatuen die besseren sind. Eine Kreuzigungsgruppe, in etwa halblebensgroßen, fein empfundenen aber überschlanken Figuren, befindet sich im Museum zu Darmstadt: die Gestalten



Beweinung Christi. Holzrelief von Riemenschneider in der Universitätssammlung zu Würzburg.

von Maria und Johannes, und eine ähnliche, etwas kleinere Gruppe im Besitze des Herrn von Hefner-Alteneck in München; ein paar Einzelfiguren im Welfenmuseum zu Hannover.

Eine eigenartige, durch ihre treffliche alte Bemalung noch besonders wertvolle Arbeit Riemenschneiders ist die Madonna im Rosenkranze in der Wallfahrtskapelle bei Volkach im mittleren Mainthal, welche oben von der Decke der Kirche herabhängt. Diese Aufstellung und die Einrahmung durch einen ovalen Rosenkranz, in welchem fünf kleine Rundreliefs mit Darstellungen aus dem Leben der Maria angebracht sind, endlich die Engel, welche die Madonna musizierend umgeben und die Krone über ihr halten, machen es wohl zweifellos, daß der Künstler den „englischen Gruß“ von Stoß in der Lorenzkirche kannte und zum Vorbild genommen hat. Riemenschneider führte

dieses Schnitzwerk im Jahre 1521 aus, drei Jahre nach der Entstehung jenes Bildwerkes. Die Madonna ist durch ihre feierliche Haltung, den fast schwärmerischen Ausdruck, die feine Durchführung von Fleisch und Gewandung eine der glücklichsten Schöpfungen des Meisters. Das Ganze kann sehr wohl den Vergleich mit dem viel berühmteren Werke des älteren Nürnberger Künstlers aushalten. Das Sakramentshaus in der Pfarrkirche zu Ochsenfurt hat man wohl mit Unrecht dem Meister abgesprochen, wenn es auch in der Ausführung nur die Hand eines geringen Gesellen verrät. Eine tüchtigere Arbeit ist die Holzfigur des heil. Nikolaus in derselben Kirche. Einzelne Heiligenfiguren in Kirchen der Umgebung von Würzburg, wie zu Ipphoven und Stettbach, und die Madonna über dem Marienbrunnen zu Thüngersheim, die man dem Meister Till in neuester Zeit zuschreibt, sind mir nicht bekannt. Ebensowenig der bedeutendere dreiteilige bemalte Flügelaltar in der Kirche zu Münnerstadt, den der Künstler urkundlich im Jahre 1492 ausführte. Die Hauptfigur dieses Altares, die heil. Magdalena, sowie zwei der Relieftafeln mit Darstellungen aus ihrem Leben befinden sich jetzt in der Sattlerschen Sammlung zu Mainberg.

Zum Schlusse ein paar Worte über das Gesamtbild, welches sich aus der reichen und mannigfaltigen Zahl dieser Werke des Künstlers ergiebt; namentlich in Beziehung auf den ihm so nahe verwandten älteren Meister der unterfränkischen Schule, den wir als den „Meister des Creglinger Altars“ bezeichnet haben. In Riemenschneiders Kompositionen macht sich das Fehlen eines inneren Zusammenhanges, eines einheitlichen Motivs noch viel stärker bemerklich als bei jenem älteren Künstler; über das Bestreben, die Erzählung verständlich zum Ausdruck und jede einzelne Figur möglichst zur Geltung zu bringen, kommt Riemenschneider nicht hinaus. Er ist daher in bewegten Szenen vollständig ungenügend; sein Talent reicht nur aus zur Schilderung einfacher Zuständlichkeit, innerlicher Empfindung, stiller Freude oder stummer Trauer. Diese hat er in seinen zahlreichen Darstellungen der Madonna, des Gekreuzigten und der Klage um den Leichnam des Herrn, hat er in beinahe zahllosen Einzelfiguren von Heiligen in einfacher und doch so ergreifender Weise zum Ausdruck gebracht. Jene unmittelbar zu unserer modernen Empfindung sprechenden, bald wehmütig schmerzlichen, bald empfindsam lieblichen Züge sind auch den meisten Porträtgestalten des Künstlers eigen und verleihen ihnen eine über die subjektive, lebensvolle Wiedergabe ihrer Erscheinung hinausgehende Anziehung.

Riemenschneiders Gestalten sind in der Regel schlank und mager, mit schmalen hängenden Schultern, die Frauen mit schmalen Hüften und kleinen Brüsten; die leicht gebogene Haltung erhöht noch bei der gelegentlichen Übertreibung den schwächlichen Ausdruck mancher Gestalten, während sie die Anmut der Erscheinung zu heben pflegt. In den Verhältnissen seiner Figuren ist Meister Dill ungleichmäßiger und unsicherer als der Meister des Creglinger Altars. In der Regel sind die Köpfe unverhältnismäßig klein und der Oberkörper zu kurz. Die Köpfe, von länglich ovaler Form, haben stark ausgeprägte Backenknochen und Kinn, kleinen fest geschlossenen Mund von zierlich geschwungenen Linien, mandelförmige Augen mit träumerisch gesenkten Lidern, lang gezogene, aber edel geformte Nase. In der Bildung der Hände fallen gleichfalls die schlanken Formen auf. Mit Vorliebe kleidet Riemenschneider, im Gegensatz gegen seinen Vorläufer in Rothenburg, seine Figuren in das Zeitkostüm;

die jungen Frauen mit ihren breiten das Gesicht kranzartig einrahmenden Flechten und dem barettartigen breiten Kopfputz, wie ihn die auf S. 170 abgebildete Statue der heil. Dorothea zeigt, sind besonders charakteristisch für Riemenschneider. Seiner Faltengebung fehlt es, ebenso wie seiner Charakteristik, an Größe und Mannigfaltigkeit. Seine weiten Gewänder verstecken die Figur, statt sie hervorzuheben, und der Wechsel tiefer Langfalten und kleiner gehäufter Querfalten ist häufig geradezu konventionell und nicht einmal mit Geschmack erfunden. Nur in einzelnen unmittelbar nach dem Leben gearbeiteten Bildwerken, namentlich in dem älteren der beiden Grabsteine des Doms zu Würzburg, kommt Riemenschneider in der Anordung und Faltengebung der Gewandung dem Creglinger Meister völlig gleich.



Holzstatue der heil. Elisabeth in der Kirche zu Staßfurt.

Die schöpferische Thätigkeit in Niederfranken während dieser Periode gipfelte zwar in den beiden großen Meistern, aber keineswegs erschöpfte sie sich in denselben; eine Anzahl anderer Künstler, welche neben ihnen gleichzeitig thätig sind, erscheint nicht einmal sehr wesentlich von ihnen abhängig und beeinflußt. Da ihre Werke fast ausnahmslos in kleinen Dorfkirchen zerstreut und daher meist noch völlig unbeachtet geblieben sind, so muß ich hier selbst auf einen Versuch, sie zusammenzustellen und auf ihre Meister zurückzuführen, verzichten und mich auf die Aufzählung einiger besonders guter und leicht zugänglicher Werke beschränken.

Die nebenstehende Abbildung giebt die bemalte Holzstatue einer heil. Elisabeth wieder, welche sich nebst dem Gegenstück, einem heil. Bischof, in der Kirche zu Staßfurt befindet. Beide Gestalten zeigen eine sehr eigenartige Mischung von Eigentümlichkeiten des Wohlgemuth und des Riemenschneider. Dem ersteren ist der unbekannte Künstler, der etwa um das Jahr 1500 diese Figuren gearbeitet hat, in Lebendigkeit des Ausdrucks und tüchtiger Durchbildung von Körper und Gewandung überlegen; und eine so lebendige Gestalt aus dem Volke, wie den kleinen Krüppel zu den Füßen der heil. Elisabeth, hat auch Riemenschneider kaum geschaffen.

Für verschiedene namenlose Bildschnitzer, welche im unteren Mainthal thätig waren, sind mehrere Einzelfiguren im Museum in Berlin besonders charakteristisch. In einer lebensgroßen Maria mit dem Kinde überrascht die völlig porträtartige, trefflich naturalistische Bildung der Figuren, ganz besonders des nackten Kindes. Von großer Schönheit, dabei einfacher und größer gehalten in Anordnung und Gewandung ist auch eine umfangreichere Gruppe, Maria als Gnadenmutter, den Mantel über die Gemeinde

ausbreitend; ein älterer Besitz der Berliner Museen, dessen Herkunft leider nicht bekannt ist. Die meisten Altäre dieser Gegend sind, neben diesen Einzelfiguren, auffallend handwerksmäßige nüchterne Arbeiten.



Grabstein mit Ritter und Edelfrau.

Die Herrgottskirche zu Creglingen hat unter mehren Seitenaltären wenigstens einen von einer gewissen künstlerischen Bedeutung aufzuweisen, dessen Interesse durch die Künstlerinschrift: *Jakob Mülholzer* aus Windsheim 1496 noch vermehrt wird. Die Heiligengestalten sind von besonders schlichter Haltung, einfachen Langfalten der Gewandung und beinahe sentimentaler Empfindsamkeit im Ausdruck der Gesichter. Auch in den Kirchen von Rothenburg sind noch einige Altäre, die künstlerische Eigenart ihrer Meister bekunden. Der Wolfgangsaltar mit drei lebensgroßen Einzelfiguren, und der Martinsaltar (vom Jahre 1515) in der Wolfgangskapelle zeigen einen recht tüchtigen und selbständigen Nachfolger des Meisters vom Creglinger Altar. Der Marienaltar in der Jakobskirche, von schlanken Verhältnissen in dem reichen Aufbau, scheint aus derselben Zeit, aber einem geringeren Künstler anzugehören (vergl. S. 163 Anm.) und wird sehr überschätzt. Die Gruppe der Krönung Mariä sowohl, als die flachen Reliefs der Madonna und der heil. Anna zeigen schon die weiche, unbestimmte Form der beginnenden Hochrenaissance und verraten namentlich auch den Einfluß von Dürer. Dagegen ist die Gruppe des Todes der Maria jedenfalls einem um zwanzig bis dreißig Jahre älteren Altare entlehnt; sie weist auf einen Künstler von sehr lebensvoller, beinahe derber Naturanschauung, dessen bewegte Gestalten und kräftige Empfindung einen von der niederfränkischen Schule wesentlich abweichenden Charakter tragen.

Der fränkischen Schule, und zwar wahrscheinlich Nürnberger Meistern, haben wir wohl einige wenige Thonbildwerke von mäßigem Umfange zuzuschreiben, die sich leider

sämtlich nicht mehr an ihrem Bestimmungsorte befinden. Sie sind so eigenartig und reizvoll, daß eines derselben, eine sitzende Madonna mit dem Kinde im Berliner Museum (in Neapel erworben), hier in Abbildung beigegeben ist. In Auffassung und Typus erscheint, dieselbe wie eine ins Plastische übersetzte Figur des Hans Baldung, den sie in feiner Durchbildung des Nackten noch übertrifft. Auffallend stillos ist die Gewandung, die bei einer andern ebenso reizvollen, etwas älteren Gruppe dieser Art im Nationalmuseum zu München feiner behandelt ist. Hier ruht die Jungfrau auf einer gotisch verzierten Bank und hat das spielende Kind zur Seite.



Madonna; aus Thon. Berlin, Kgl. Museum.

3. Die schwäbische Bildnerschule.

Die schwäbische Schule pflegt in dieser Epoche der Geschichte der deutschen Plastik allen andern Schulen voran genannt zu werden. Und zwar mit einem gewissen Rechte. Freilich sind die Bildwerke an dem bekannten Magdalenenaltar des Lucas Moser in Tiefenbronn, auf welche man die Priorität der schwäbischen Schule zu stützen pflegt, keineswegs schon vom Jahre 1431, wie man annimmt, sondern sind erst sechzig bis siebzig Jahre später entstanden. Aber wie in Schwaben durch Berührung mit der niederländischen Kunst die Malerei zuerst in Deutschland sich in bedeutungsvoller Weise in den neuen Bahnen des Naturalismus entwickelt, so treten gleichzeitig auch gegen Ende der sechziger Jahre in verschiedenen Teilen von Schwaben mehrere namhafte Bildhauer mit einer Reihe sehr beachtenswerter und umfangreicher Arbeiten des neuen Stils hervor. Diese sind den zerstreuten und vereinzelten Arbeiten in Franken, die etwa gleichzeitig entstanden sind, nicht nur durch Umfang und Kunstwert mehr oder weniger überlegen, sondern im Gegensatz gegen diese — wie die gleichzeitigen Gemälde in Schwaben — die Produkte einer blühenden und stetig sich weiterentwickelnden Kunstschule. Wenn ich dennoch die fränkische Schule vorangestellt habe, so war mir der Umstand maßgebend, daß die fränkischen Meister diese älteren schwäbischen Bildhauer rasch überholen und durch den Ruf, den sie sich vor allen andern deutschen Meistern zu erringen wissen, einen bestimmenden Einfluß auf die gesamte deutsche Kunst erhalten. Die schwäbische Bildhauerschule hat dagegen,

so weit auch das Gebiet ihrer Entfaltung ist, einen ausgesprochen lokalen Charakter, wodurch natürlich nicht ausgeschlossen ist, daß sie an ihren Grenzen auf die benachbarte Kunst einen gewissen Einfluß ausgeübt hat, wie sie anderseits auch von dieser wieder empfangen hat.

Für die schwäbische Plastik, deren Blüte in den Anfang dieser Periode fällt, ist ein tüchtiger, aber etwas beschränkter Naturalismus charakteristisch. Ihre Altäre bestehen regelmäßig aus Einzelfiguren; das Komponieren, sowohl im Gruppenbild wie im Relief, ist so wenig Sache der schwäbischen Künstler, daß selbst die Ausschmückung der Seitenflügel der Altäre in der Regel der Malerei überlassen wird. Wo wir Reliefs begegnen, pflegen sie selbst bei den tüchtigsten Meistern, wie bei den unbekannten Künstlern der Hochaltäre in Blaubeuren und Heilsbronn, ungeschickt angeordnet und wenig belebt zu sein. Ähnliche Mängel machen sich teilweise auch in den Einzelfiguren geltend. Die Haltung derselben ist meist etwas unsicher; die eingeknickte Hüftstellung hat sich aus gotischer Zeit erhalten. Bewegung und Ausdruck sind selten stärker belebt, in den geringeren Werken sogar starr und gleichgültig. Was trotzdem diesen schwäbischen Bildwerken eine beachtenswerte Stelle in der deutschen Plastik giebt, ist der tüchtige Natursinn in Verbindung mit einem hohen Ernst und selbst Adel der Auffassung.



Zwei Figuren vom Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. T.

Durch die Jahreszahl 1466 ist als das älteste große Altarwerk schwäbischen Ursprungs dieser Zeit, freilich auf fränkischem Boden, der Hochaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg a. T. beglaubigt. Nach der Inschrift auf einem der Flügel: „Dies Werk hat gemacht Friedrich Herlen Maler 1466“, schreibt man dem Künstler auch die Statuen im mittleren Kasten des Altars zu. Sowohl die wesentlichen Unterschiede zwischen den Gemälden und den Bildwerken, wie der Umstand, daß auch in den übrigen Altarwerken des Herlen die plastischen Teile stets einen abweichenden Charakter tragen, sowohl von den Gemälden wie unter sich, scheinen es mir aber fast zweifellos zu machen, daß Herlen die plastischen Bildwerke der bei ihm bestellten Altarwerke nicht selbst ausführte, sondern dieselben ihm bekannten und bewährten Bildschnitzern in Auftrag gab. An einen Rothenburger oder sonst einen fränkischen Künstler zu denken, was bei einer selbständigen

Ausführung der Bildwerke ja am nächsten liegt, wird wohl durch den Charakter derselben ausgeschlossen.

Im Gegensatz zu Herlens schlanken schmalschulterigen Gestalten, mit ihren unruhigen Gewändern, zu den ovalen Köpfen mit langen Nasen, kleinem festgeschlossenen Mündchen und geschlitzten, schief stehenden Augen, in denen sich der Maler als ein mäßig begabter Nachfolger des Roger van der Weyden verrät, erscheint der Bildschnitzer als eine durchaus eigenartige, großartig angelegte Natur. Die sechs Heiligen zur Seite des Kruzifixes sind untersetzte kräftige Gestalten, von tüchtigen Köpfen, großer, massiger Gewandung und wirkungsvoller Bewegung, trotz gewisser gotischer Reminiszenzen. In den mageren Formen des Körpers und im Kopfe des Gekreuzigten macht sich der Naturalismus stärker und herber geltend, jedoch ohne die ergreifende Wirkung im Ausdruck zu beeinträchtigen. Gerade durch den Gegensatz zu dieser Figur sind die köstlichen vier kleinen Engel, welche anbetend und klagend neben dem Kreuze schweben, von besonders reizvoller Wirkung; Gestalten von einem Liebreiz und von einer Freiheit der Bewegung, die in der deutschen Kunst wohl kaum übertroffen sind. Auch in der Gesamtwirkung steht dieser Altar unter allen Altarwerken Deutschlands mit obenan (vgl. die obenstehende Abbildung einzelner Teile desselben).

Außerhalb Rothenburgs befinden sich noch an zwei andren Altären des Fr. Herlen plastische Bildwerke, in den Kirchen zu Dinkelsbühl und zu Bopfingen. Ersterer, nach dem Charakter von Herlens Bildern fast gleichzeitig mit dem eben beschriebenen Altare, enthält die Statuen des heil. Florian und von zwei weiblichen Heiligen; unbedeutendere, auch in der Durchführung wesentlich geringere Gestalten wie die des Rothenburger Altares, so daß sie nicht von der Hand desselben Künstlers herrühren können. Der Bopfinger Altar vom Jahr 1472 zeigt in den Einzelfiguren des Mittelschreins die Madonna zwischen Heiligen.

Gleichzeitig mit diesen Herlenschen Altären sind verschiedene umfangreiche Bildwerke in Ulm und in dem benachbarten Tiefenbronn entstanden. Letztere vielleicht Arbeiten von Künstlern, die in Ulm ansässig waren.

In Tiefenbronn sind die ältesten Schnitzarbeiten die mit dem Datum 1469 versehenen Bildwerke am Hochaltar, dessen Flügel mit Gemälden des Hans Schüllein geschmückt sind. In letzteren verrät sich wieder ein schwäbischer Meister, der, in ähnlicher Weise wie Wohlgemuth in Franken, unter dem Einflusse der niederländischen Malerei ausgebildet ist. Die Bildwerke des Mittelschreins: eine Abnahme vom Kreuz und darunter eine Beweinung Christi in Freifiguren, sowie Einzelfiguren von Heiligen, zeigen dagegen nichts von solchen fremden Einflüssen und sind daher wohl unabhängig vom Maler Schülein entstanden. Ausdruck und Bewegung der Figuren wie die Gewandung verraten noch stark gotische Reminiszenzen, wirken aber ansprechend durch den Ernst der Empfindung und die Einfachheit der Komposition. Die plastische Mittelgruppe des bereits erwähnten Magdalenenaltares, dessen Gemälde von der Hand des Lucas Moser aus dem Jahre 1431 von so hohem Interesse sind, hätte schon durch das Maßwerk im Abschluß des Mittelkastens als ein späterer Zusatz erkannt werden müssen. Die Figur der Magdalena wie die Engel, welche sie emportragen, haben schon die rundlichen Formen, die anmutigen Köpfe, die reiche Faltengebung der schwäbischen Schule vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts und zeigen die nächste

Verwandtschaft mit den Bildwerken zweier in dieser Zeit entstandenen Altäre derselben Kirche, des Familienaltares und des Muttergottesaltares; sämtlich tüchtige Arbeiten, jedoch ohne hervorstechende Eigentümlichkeit.

Bedeutender tritt uns die Ulmer Bildnerschule in Ulm selbst entgegen, wo die Thätigkeit von *Jörg Syrlin* bald nach der Mitte des Jahrhunderts nachweisbar ist. Syrlin nimmt innerhalb der schwäbischen Schule eine ähnliche Stellung ein, wie Stoß unter den fränkischen Bildschnitzern. Doch war seine Thätigkeit dadurch, daß er für die Innenausschmückung des hohen Chores im Dom gewonnen wurde, vorwiegend der Dekoration gewidmet. Der dreisitzige Stuhl am Eingange des Chores, der neben dem Namen des Künstlers das Datum 1468 trägt, und die stattliche Doppelreihe der Chorstühle an beiden Seitenwänden desselben, von 1469 bis 1474 ausgeführt, haben durch ihren geschmackvollen Aufbau, den Reichtum der Dekoration und den künstlerischen Wert der Bildwerke mit vollem Rechte ihren Ruf als die schönsten Chorstühle Deutschlands. Die Bedeutung der plastischen Bildwerke an diesem Gestühl ist ein deutlicher Beweis für die Begabung und die Freude des Syrlin an figürlicher Darstellung, während die maßvolle Anwendung und die Verteilung dieser Bildwerke für den monumentalen Sinn und den Geschmack des Künstlers das beste Zeugnis ablegen. Hier hat uns nur dieser figürliche Schmuck zu beschäftigen.



Vom Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. T.

Der Dreisitz enthält in den Giebelabschlüssen die Halbfiguren von Propheten in Relief, im obersten Abschluß die Figur Christi als Weltrichter, an den Sitzwangen die Halbfiguren von zwei Sibyllen. Ähnlich ist der figürliche Schmuck an den Chorstühlen angeordnet: an den Wangen der Sitze die Helden des Altertums, die in Beziehung zum Christentum gesetzt wurden, links die Gelehrten und Dichter, rechts die Sibyllen; an den Rückwänden über den Sitzen in hohem Relief die Halbfiguren von alttestamentarischen Helden und Heroinen; zu oberst in den Giebeln links über den Sitzen der Männer die Apostel und männliche Heilige, rechts über den Sitzen der Frauen die Brustbilder heiliger Frauen. Neben den frommen Männern und Frauen des Altertums hat der Künstler auch das lebensvolle eigene Bildnis und als Gegenstück das seiner Frau, wie man wohl mit Recht annimmt, angebracht. Der ganze plastische Schmuck besteht also ausschließlich aus Halbfiguren, teils frei, teils

im Relief; und doch hat der Künstler es verstanden, in diese zahlreichen ähnlichen Gestalten eine große Mannigfaltigkeit hineinzubringen, ohne gesucht zu erscheinen. Tüchtiger Naturalismus vereinigt sich mit gewähltem Geschmack und feiner Empfindung. Syrlins Gestalten sind keineswegs großartig aufgefaßt; seine männlichen Heiligen sind aber würdevoll und edel, seine weiblichen Köpfe anmutig und zart, zuweilen fast schüchtern empfunden. Die individuelle Belebung der Köpfe teilt sich auch den besonders fein gearbeiteten Händen und selbst dem tüchtigen Faltenwurf der Gewänder mit. Syrlin geht niemals bis zu dem Grade der Empfindsamkeit, der Riemenschneiders Figuren zuweilen charakterisiert, und hütet sich anderseits ebensosehr vor der derben, empfindungslosen Art, in welche Stoß so leicht ausartet.

Vom Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. T.

Das späteste beglaubigte Werk des älteren Syrlin ist der 1482 in Stein ausgeführte Brunnen am Rathause, der sogenannte Fischkasten, an dessen turmartigem Aufbau drei Ritter angebracht sind; zierliche, in der Bewegung beinahe etwas gezierte jugendliche Gestalten.

Die am Rathaus selbst angebrachten Figuren von Kurfürsten, wohl bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden, sind zum Teil einfach schöne Gestalten mit nur geringen gotischen Nachklängen, und beweisen, daß Syrlin in Ulm keineswegs ohne tüchtige Vorgänger und Mitarbeiter war. Überhaupt legen die verschiedenen gleichzeitig mit Syrlins Arbeiten im Dom ausgeführten Bildwerke ein rühmliches Zeugnis ab für Ulms Blüte der Kunst in dieser Zeit. Die Halbfiguren des steinernen Taufsteins sind zwar noch die handwerksmäßige Arbeit eines Steinmetzen; dagegen kommt der figürliche Schmuck des großen Sakramentshauses, das gleichzeitig mit Syrlins Dreisitz im Chor ausgeführt wurde, teilweise schon den Arbeiten Syrlins nahe, namentlich die Statuetten am mittleren und oberen Teil des Aufbaues. Etwas später und noch tüchtiger sind die kleinen Halbfiguren der Kanzel, die einem Augsburger *Burkhard Engelberger* zugeschrieben werden; Figuren von ganz besonders feiner individueller Durchbildung, selbst der Hände, ohne die

so häufig an den deutschen Bildwerken dieser Zeit störend auffallende Eckigkeit und Unschönheiten.

Von mehreren in Holz geschnitzten Altären mit alter Bemalung im Dom, von denen nur der geringe Hochaltar mit der Madonna zwischen Heiligen, angeblich von *Daniel Mauch* (1521), noch an seinem Platze sich befindet, sind der kleine Sebastiansaltar und eine Predella mit der Madonna zwischen acht Heiligen, letztere mit der Jahreszahl 1491, von tüchtigen Nachfolgern des Jörg Syrlin. Vom gleichnamigen Sohne desselben, vom *jüngeren Jörg Syrlin*, ist eine urkundlich belegbare Arbeit, der 1510 ausgeführte holzgeschnitzte Schalldeckel der Kanzel, von reicher spätgotischer Ornamentik und zierlicher Ausführung. Da hier figürlicher Schmuck fehlt und an den gleichfalls vom jüngeren Syrlin gearbeiteten reichen Chorstühlen und dem Dreisitz im Chor der Kirche zu Blaubeuren (1493 und 1496) die wenigen Figuren meist bis zur Unkenntlichkeit zerstört sind, so haben wir keinen Anhalt, diesem Künstler andre, nicht beglaubigte figürliche Schnitzarbeiten zuzuschreiben. Namentlich fehlt jeder Grund, den prachtvollen Hochaltar derselben Kirche für eine Arbeit seiner Hand zu erklären. Doch fällt seine Entstehung allerdings etwa gleichzeitig mit der Aufstellung der Chorstühle, nach den darauf angebrachten Daten in die Jahre 1494 bis 1496.

Dieser Hochaltar in Blaubeuren ist mit Recht als eines der schönsten Altarwerke Deutschlands bekannt; der Ruhm gebührt insbesondere den in ihrer alten Bemalung trefflich erhaltenen Bildwerken, neben denen die Gemälde nur in ihrer reichen, tiefen Färbung zur Erhöhung der malerischen Gesamtwirkung von Bedeutung sind. Dargestellt sind in der Mitte, etwas erhöht auf besonderem Sockel, Maria mit dem Kinde von Engeln gekrönt (nebenstehend abgebildet); zur Seite die beiden Johannes, Benedikt und Scholastica; auf den Innenseiten der Flügel die Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige im Relief; in der Staffel die Brustbilder Christi und der Apostel; vereinzelte Halbfiguren im Aufsatz. Freilich fehlt es den Figuren an Energie in der Haltung; die schlanken und doch ziemlich fleischigen Gestalten sind fast sämtlich von etwas unsicherer, geknickter Haltung; der Ausdruck hat einen milden, teilweise selbst schwächlichen Charakter, der in den beiden Johannes durch die halbgeschlossenen Augen noch einen störend gleichgültigen Zug bekommt. Aber neben der durch die geschmackvolle Anordnung, feine Färbung und reiche Ornamentik außerordentlich prächtigen und harmonischen Erscheinung des Ganzen wirken die Einzelfiguren und die volle Gewandung beinahe feierlich durch ihre ruhige Haltung und den ernsten Ausdruck der schönen Köpfe, und ihre Durchbildung legt bis in alle Einzelnheiten hinein Zeugnis ab von ebensoviel liebevoller Sorgfalt als von feinem Naturverständnis.

Einen ähnlichen gleichzeitigen Altar, noch reicher an Bildwerken, hat die Kilianskirche zu Heilbronn aufzuweisen; leider jetzt weiß getüncht und in verschiedene Teile getrennt. Er trägt die Jahreszahl 1498. Haltung, Proportionen und Gewandung sind ganz ähnlich wie im Altar zu Blaubeuren, nur etwas derber und energischer; die Behandlung des Fleisches zeigt dieselbe Naturwahrheit und Weichheit. Aber die Köpfe haben eine so auffallend individuelle Bildung, wie wohl nur in wenigen andern deutschen Altarwerken, natürlich bei durchgehender Familienähnlichkeit: rundliche Kopfform, kräftige Nase, tiefliegende Augen, volles, meist lockiges Haar, großer fest geschlossener Mund von schönen Linien und dünnen Lippen, welcher allen diesen





Crucifix in der Hauptkirche zu Nördlingen.

Figuren einen sehr energischen Charakterzug aufprägte. Die vier Reliefs auf den Flügeln sind auch hier sehr viel geringer, überfüllt und unruhig in der Wirkung.

Von verwandtem Charakter und gleicher Meisterschaft sind auch noch das Kruzifix und die vier Heiligenfiguren zu den Seiten im Hochaltar der Hauptkirche zu Nördlingen; noch in ihrer alten Bemalung, aber leider in barocker Einrahmung. Von der feinen Empfindung in der Gestalt des Gekreuzigten giebt unser Holzschnitt ein annäherndes Bild. Die Köpfe sind ähnlich individuell wie im Hochaltar zu Heilbronn, aber schöner und bewegter, wie auch die Bewegung der Figuren vor der gewöhnlichen nüchternen Haltung der schwäbischen Bildwerke sich vorteilhaft auszeichnet. Der Altar der Salvatorkirche gehört bereits einer etwas späteren Zeit an (die Gemälde tragen die Jahreszahl 1518).

Im Anschluß an diese Bildwerke sind auch die vier herben, aber besonders charaktervollen Büsten der Kirchenväter im Städelschen Museum zu Frankfurt zu nennen, die irrtümlich dem T. Riemenschneider zugeschrieben werden.

Ähnliche, aber mehr oder weniger handwerksmäßigere Altarwerke der gleichen Zeit sind in Öhringen, in Besigheim und in der Gemäldegalerie zu Stuttgart; letzteres wohl das beste und durch seine reiche, tadellos erhaltene Vergoldung von besonders prächtiger Wirkung. Geringer sind verschiedene kleinere Altäre in der Kirche zu Mühlhausen a. N., in der Kreuzkirche zu Gmünd, in der Michaelskirche zu Hall (von bäurischen Formen und flüchtig, aber lebensvoll), wo ein *P. Lockhorn* als Bildschnitzer genannt wird, in der Schloßkirche zu Winnenthal und in der Altertumssammlung zu Stuttgart, deren Bildwerke aus ganz Württemberg zusammengebracht sind. Am interessantesten sind hier die sieben bemalten Hochreliefs der Passionsszenen aus Kloster Zwiefalten, schon aus vorgerückter Zeit, etwa 1515 bis 1520, und teil-



Madonna vom Hochaltar in Blaubeuren.

weise schon manieriert in Ausdruck und Bewegung; zum Teil aber durch edle Haltung, schlanke und kräftige Gestalten und lebensvollen Ausdruck ausgezeichnet. Zu den schönsten Arbeiten des nördlichen Schwabens gehören mehrere Einzelfiguren in der Kirche zu Wimpfen im Thal, namentlich eine heil. Anna.

Im mittleren Schwaben ist im gleichen Zeitraum die Steinskulptur bevorzugt. Manche dieser Werke sind nur handwerksmäßig, einzelne aber wahrhaft freie und edle künstlerische Leistungen. Reich an solchen Arbeiten ist namentlich Stuttgart. Hier besitzt die Stifskirche unter dem Turme ein für diese Kunstepoche auffallend reich geschmücktes Portal: in der Bogenfüllung das verhältnismäßig flach gehaltene Relief der Kreuzschleppung und darüber kleiner die Auferstehung; zu den Seiten zwei Propheten und über der Thür, in zwei Reihen, Christus und die Apostel; höher am Turm die Evangelisten. Die beiden Reliefs*) sind offenbar die frühesten unter diesen Arbeiten. Derb in der Auffassung und in der Behandlung, sind sie durch geschickte Anordnung im Raum und durch eine Lebendigkeit, eine derbe Kraft ausgezeichnet, die sich kaum bei einem zweiten Werke schwäbischer Plastik dieser Zeit in dem Maße wiederfindet. Die Apostel, vom Jahre 1494, sind dagegen ruhige und edle Gestalten, die für ihre Nischen schön erfunden sind und zum Teil eine tüchtige Charakteristik aufweisen. Im Inneren der Kirche sind die gleichzeitigen Statuen des früheren Lettner geringer; auch die Evangelisten an der Kanzel kommen jenen Figuren nicht gleich. Von besonderem Interesse für Schwaben, das an Grabdenkmälern dieser Zeit auffällig arm ist, sind die beiden Grabsteine des Dr. Harthesser und Dr. Vergenhans († 1512). Ähnlichen Charakter tragen die Figuren an der älteren Empore der Spitalkirche (1479). Als das großartigste Werk seiner Art gilt mit Recht der Kalvarienberg hinter dem Chor der Leonhardskirche von Jahre 1501; Maria und Johannes stehen klagend unter dem Kruzifix, dessen Fuß Magdalena in leidenschaftlichem Schmerz umfaßt hält. Auch hier hält der schwäbische Künstler bei der tiefinneren Erregung doch seine fast gar zu maßvolle Haltung und Bewegung der Figuren fest, mit welcher er eine übertrieben reiche, unruhige Faltengebung kontrastieren läßt. Aber der Adel dieses gehaltenen Schmerzes, die feine Empfindung in der Anordnung, vor allem die herrliche, von einem malerisch geschürzten Lendentuch umflatterte Gestalt des Gekreuzigten und sein Dulderantlitz, dessen unverhohlen und meisterhaft wiedergegebener Ausdruck des Todes die edlen Züge nur um so ergreifender zur Geltung bringt, machen diese Gruppe doch zu einem der edelsten Erzeugnisse deutscher Steinmetzkunst.

Altertümlicher und herber, aber von gleichem ergreifenden Ernst und von ähnlichem großartigen Naturgefühl ist das Steinkruzifix in der Klosterkirche zu Maulbronn, vom Jahre 1473.

Ein paar sehr bemerkenswerte Steinbildwerke besitzt das Stuttgart benachbarte Reutlingen in der Marienkirche. Der überaus zierliche, 1499 entstandene Taufstein ist in den Apostelstatuetten und kleinen malerischen Reliefs der Sakramente von großer Anmut und Meisterschaft der miniaturartigen Durchführung. Das große heilige Grab derselben Kirche, unter hohem Baldachin in überreichen spätgotischen

*) Durch eine Verwechselung mit der kleineren Kreuzigungsgruppe an der Südseite sind dieselben früher unter den gotischen Bildwerken genannt worden.





LITHOGR. R. HOLCKER. DRUCK ED. KUNZ. G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

GEBURT DER MARIA. BEMALTES HOLZRELIEF EINES AUGSBURGER MEISTERS VON 1520.

IM KÖNIGL. MUSEUM ZU BERLIN.

Formen, ist auch in seinem stattlichen Figurenschmuck eigenartig und bedeutend, wird jedoch in der Regel überschätzt. Denn den ansprechenden Köpfen dieser Figuren fehlt jede tiefere Charakteristik und dem ganzen Aufbau die dramatische Auffassung; auch ist die Gewandung, wie gewöhnlich in der schwäbischen Plastik, ohne klare und große Motive. Die Entstehung fällt wohl schon nach dem Jahre 1500 und nicht bereits um 1480, wie gewöhnlich angenommen wird.

Reiche Brunnenanlagen mit glücklich angebrachten Figuren von malerischer Wirkung besitzen die Städte Hall am Kocher und Urach. In der Amanduskirche zu Urach ist angeblich von *Christoph von Urach*, dem Meister dieses schon 1481 gefertigten Brunnens, der Taufstein 1518 ausgeführt worden, der in seiner Dekoration zu den reichsten Monumenten Deutschlands gehört. Auch der figürliche Schmuck, die Brustbilder von sechs Propheten und von Joseph, bezeugt durch die reiche Charakteristik und die naturalistische Behandlung die Begabung des Künstlers.

Die Plastik in Augsburg entspricht auch in dieser Epoche nicht entfernt der Bedeutung und dem Reichtum der Stadt oder der Blüte seines weltberühmten Kunsthandwerks. Freilich hat Augsburg unter den großen alten Städten Deutschlands am wenigsten von seiner alten Erscheinung bewahrt; auch sind, mit Ausnahme der späten ehernen Brunnen, seine plastischen Denkmäler, selbst die Bildwerke seiner Kirchen, auf das unbarmherzigste zerstört oder zerstreut worden. Über das, was von hier in Museen und Privatsammlungen gekommen ist, fehlt aber leider fast jeder Nachweis. Selbst in Sammlungen wie das Nationalmuseum zu München, das Germanische Museum und die Abteilung der christlichen Plastik in den Berliner Museen läßt sich die Herkunft der deutschen Bildwerke, die im Handel erstanden wurden, nur in den wenigsten Fällen nachweisen; haben ja doch die Händler oft ihre triftigen Gründe, die Herkunft zu verschweigen. Für eine Rekonstruktion der plastischen Kunst in Augsburg, die ja doch immerhin eine bedeutende und umfangreiche gewesen sein muß, fehlt uns daher bis jetzt beinahe jede Grundlage.

Für verschiedene Steinreliefs, die noch in Augsburg erhalten sind, namentlich für die beiden Bischofsdenkmäler im Chor des Doms, werde ich später die Verwandtschaft mit den gleichzeitigen bayrischen Steinbildwerken näher nachzuweisen suchen. Im Gegensatz gegen den Charakter der schwäbischen Bildwerke ist dieselbe so auffallend, daß wir hier wohl auch wirklich auf bayrische Bildhauer oder auf Augsburger unter deren Einfluß schließen dürfen. Die Kirche S. Ulrich in Afra bewahrt einen 1514 gefertigten Altar von der Hand des Augsburger *Adolf Dowher*, welcher 1522 den Hochaltar für die Annakirche in Annaberg i. S. in rotem Marmor und Solenhofer Stein ausführte. Namentlich letzterer Altar, so prächtig er (als deutsche Arbeit) im Material ist, wirkt doch besonders unglücklich durch die stillose Mischung anspruchsvoller und nüchterner Hochrenaissanceformen und Ornamente mit konfus angeordneten Halbfiguren von beinahe altertümlichem und herbem schwäbischen Charakter. Diese weisen übrigens, allein betrachtet, manche schöne Züge auf.

Ähnliche Künstler, unter denen gerade Dowher eine hervorragende Rolle gespielt zu haben scheint, führten auch das prachtvollste Monument in Augsburg, die Grabkapelle der Fugger in der Annakirche, aus, welche Jakob Fugger, genannt der

Reiche, in den Jahren 1504 bis 1522 errichten ließ. Es war dies nächst Maximilians Denkmal in Innsbruck wohl das reichste Grabmonument Deutschlands; aber auch dieses ist vor der Zerstörung nicht bewahrt geblieben. Die weit zerstreuten unvollständigen Teile desselben lassen eine Rekonstruktion des Denkmals in seiner Gesamtwirkung, auf das ihre Arbeit doch wesentlich berechnet war, nicht zu. Darum wird man ihnen einzeln auch nie ganz gerecht werden können. An Ort und Stelle sind noch vier große Reliefs in Solenhofer Kalkstein erhalten: außer zwei kolossalen Wappen die Darstellungen von Simsons Kampf gegen die Philister über dem gleichfalls in mäßigem Hochrelief gehaltenen Grabdenkmal des Georg Fugger († 1506) und der Auferstehung Christi. Beide Reliefs leiden schon an der eigentümlichen Nüchternheit und dem Mangel an Lebendigkeit, welche sich in Deutschland mit dem siegreichen Eindringen der italienischen Renaissance allmählich der ganzen Plastik mitteilen; bei dem großen Maßstabe macht sich das hier besonders stark fühlbar. Auch die Geschmacklosigkeit, daß der Verstorbene als Leiche wiedergegeben ist (an dessen Bahre zwei Satyrn knieen), ist ein charakteristisches Zeichen der neuen Zeit. Dennoch sind die Entwürfe von keinem Geringeren als *A. Dürer*, dessen Zeichnungen dazu in der Albertina und im Berliner Kabinet erhalten sind. Freilich hat der ausführende Bildhauer sich nur oberflächlich an sein Vorbild gehalten und dasselbe in jeder Beziehung verflacht und verflaut. Weniger ist dies der Fall mit den in Holz geschnitzten Halbfiguren von Heiligen und biblischen und antiken Helden und Heroinen, die sich jetzt meist im Berliner Museum befinden. Die Züge von mehreren dieser lebendigen Köpfe verraten Bildnisse der Familie. Von ähnlichen Büsten ist auch beim Grabmal Maximilians in Innsbruck die Rede, ohne daß über ihre Aufstellung oder ihren Verbleib etwas bekannt wäre. Vielleicht gehörte zu denselben *Sesselschreibers* Bronzebüste Philipps des Guten im Schlosse zu Stuttgart. Jenen Fuggerbüsten nahe verwandt sind die beiden großen Holzbüsten von Simon Wild und seiner Frau im Altertumsmuseum zu Ulm (1515).

Nur auf Grund eines Vergleichs mit den Gemälden und der Ornamentik der gleichzeitigen Augsburger Maler, insbesondere des Burckmayr läßt sich m. E. ein sehr reizvolles, kleines, reich vergoldetes Holzrelief der Geburt der Maria, von dem unser Farbendruck ein treues Bild giebt, als die Arbeit eines Augsburger Meisters um 1510 bis 1520 feststellen. Noch unsicherer wird das Urteil gegenüber einer ganzen Reihe durch ihre ausgeprägte Eigenart zweifellos auf eine und dieselbe Schule hinweisender Schnitzwerke, die wir in fast allen großen deutschen Museen finden. Der nebenstehende Holzschnitt giebt eines derselben, eines der schönsten und umfangreichsten Werke, welches sich nebst dem Gegenstück im Germanischen Museum befindet: die in ihrer alten Bemalung trefflich erhaltenen Gruppen des heil. Gereon mit der heil. Katharina von Siena und des heil. Zosimus mit der heil. Barbara; die Köpfe augenscheinlich Bildnisse. Das auffallendste, wenn auch nur ein äußerliches Kennzeichen dieser Bildschnitzerschule sind die großen und tiefen Langfalten. Im Nationalmuseum zu München ist eine Beweinung Christi, gleichfalls um 1510 bis 1520 entstanden und von gleichem Charakter, unter dem großen niederrheinischen Altar aufgestellt. Kleinere, meist sehr zierliche Bildwerke derselben Kunstschule besitzt dasselbe Museum in größerer Zahl; auch Berlin und Nürnberg haben verschiedene derselben aufzuweisen.



St. Gereon und Katharina von Siena.

Nürnberg, Germanisches Museum.



Auffallend arm an Bildwerken sind auch die schwäbischen Städte zwischen Augsburg und dem Bodensee. Einem Meister *Schramm* von Ravensburg sind verschiedene bemalte Holzfiguren zuzuschreiben, von denen ich nur noch zwei kürzlich in das Berliner Museum gekommene kleine Gruppen, die Messe Gregors und das Martyrium der heil. Katharina, nachweisen kann. Sie verraten einen Künstler vom Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts mit feiner, zarter Empfindung und fleißiger und tüchtiger Durchbildung, der schon durch Werke des Martin Schön beeinflußt erscheint.

Die Schweiz, die in dieser Zeit verschiedene tüchtige Bildschnitzerschulen aufzuweisen hat, deren Werke sich namentlich in den Bergthälern in verhältnismäßig großer Zahl noch erhalten haben, entwickelt sich so eigenartig, daß wir sie hier bei Seite lassen müssen. Dagegen hat das Land am oberen Rheinlauf, Baden und Elsaß, unter den Leiden der französischen Verheerungskriege und Revolution auch ihre meisten und besten plastischen Denkmäler einbüßen müssen. Im Freiburger Münster werden die Schnitzarbeiten an verschiedenen Altären sehr in den Schatten gestellt durch Hans Baldungs Gemälde. Bedeutender sind zwei Schnitzaltäre im Münster zu Alt-Breisach; der kleinere noch altertümlich und mit stark gotischen Anklängen; der große Hochaltar von 1526, die Krönung Mariä zwischen Heiligen darstellend, schon völlig frei und malerisch, von prächtiger Wirkung durch die trefflich erhaltene reiche Bemalung. Im Museum zu Colmar ist der Altar mit dem heil. Antonius zwischen Augustin und Hieronymus durch die edle Auffassung der an Schongauer erinnernden Figuren die bedeutendste dort aufbewahrte Arbeit. Bemerkenswert sind hier außerdem die Figuren des Ölbergs auf dem Kirchhofe.

Im Dom zu Straßburg ist der geschnitzte Altar von 1522 von geringerem Interesse als eine Anzahl von Steinbildwerken. Zunächst am Nordportal das Relief im Halbrund über der Thür, die Werke des heil. Laurentius darstellend, und die großen Figuren neben der Thür; seit 1495 von *Jacob von Landshut* ausgeführt. Die bayrische Herkunft dieses Künstlers scheint sich in der derben Charakteristik, der unruhigen Faltengebung auszusprechen. Von andrer Hand scheint die tüchtige Gruppe der Anbetung der Könige zur Seite des Portals. Im Innern ist die Kanzel, welche *Hans Hammerer* 1485 ausführte, mehr durch die Pracht und Zierlichkeit des Aufbaues und der Dekoration als durch die zahlreichen kleinen Figuren ausgezeichnet.

Wie ich bereits gelegentlich der Arbeiten des jüngeren Peter Vischer erwähnte, hat erst die Berührung mit der italienischen Kunst gewisse Zweige der plastischen Kleinkunst, wenn ich mich so ausdrücken darf, ins Leben gerufen: die Kunst des Medaillengusses sowohl als die Herstellung von Bronzetäfelchen. Doch ist ihre Entwickelung, obgleich der Anstoß durch die italienischen Vorbilder gegeben wurde, keineswegs von diesen bedingt. Im Gegenteil hat sowohl die Kunst des Medaillierens als die Anfertigung kleiner Relieftäfelchen und Figürchen zum Schmuck von Kästchen, Tintefässern u. s. w. von vornherein ihren sehr eigenartigen, vielfach der italienischen Kunst ganz entgegengesetzten Charakter. Nicht die Bildhauer oder Maler fertigen, wie in Italien, die Medaillen, sondern fast ausschließlich die Goldschmiede. Bezeichnend ist es ferner, daß die Kunst des Medaillierens in Deutschland

auf dem Grunde der Bildschnitzerei gewachsen ist: die Medaillen werden nach in Holz oder Stein geschnittene Modelle gegossen, und in denselben Materialen sind regelmäßig auch jene kleinen Reliefstafeln und Freifiguren ausgeführt. Dieses ist der Grund, der mir die Verpflichtung auferlegt, wenigstens einen kurzen Blick auf diese eigentümlichen Zweige der Bildner zu werfen, deren ausführliche Behandlung andern Fächern der Wissenschaft obliegt.

Wenn ich diese Kunstzweige gerade hier, im Anschluß an die fränkische und schwäbische Schule, bespreche, so war der Umstand dafür maßgebend, daß dieselben von Nürnberg und Augsburg ausgehen und hier bis gegen den Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts, also bis zu ihrem Verfall am stärksten und glänzendsten geübt werden. Ja, nach dem Charakter mancher und zumal der besten Medaillen, welche am kaiserlichen Hofe und an den Höfen der Pfalzgrafen und der Kurfürsten von Sachsen und Bayern angefertigt wurden, werden wir auch ein gutes Teil dieser Medaillen auf Künstler aus Nürnberg und Augsburg zurückzuführen haben, die ihr Glück in der Fremde gesucht hatten.

Charakteristische Unterschiede zwischen den Nürnberger und den Augsburger Meistern lassen sich schon deshalb nicht aufstellen, weil wir nur eine kleinere Zahl dieser Kunstwerke bestimmten Künstlern zuschreiben können und bei diesen doch oft nicht wissen, ob der betreffende Künstler wirklich an dem Ort seiner Thätigkeit auch geboren und erzogen war. Es genügt daher, auf einige hervorstechende individuelle Verschiedenheiten aufmerksam zu machen.

Da die Bekanntschaft mit den italienischen Medaillen, wie gesagt, die Anregung zu den ersten Versuchen im Modellieren auch in Deutschland wurde, so ist es bei dem Verhältnis der deutschen Kunst zur italienischen begreiflich, daß deutsche Medaillen aus dem fünfzehnten Jahrhundert überhaupt nicht vorhanden sind, und daß eine umfangreichere Thätigkeit im Modellieren sich im sechzehnten Jahrhundert erst am Ende des zweiten Jahrzehnts entfaltete. Bezeichnend ist es für den Ursprung dieser Kunst in Deutschland, daß auch hier die ersten Versuche, wie in Italien, von Bildhauern und Malern ausgeführt werden. Auf *Albrecht Dürer* führt man nach der Bezeichnung die ausgeführten Medaillen von Wohlgemuth, von „Dürers Frau“ und „Dürers Vater“ zurück; letztere 1514, die beiden ersteren 1508 entstanden. Sie zeigen die Hand eines und desselben Künstlers, der von allen späteren eigentlichen Medaillenschneidern durch das eigentümlich flache Relief und die reiche malerische Auffassung grundverschieden ist. Die Möglichkeit, daß Dürer dieselben ausgeführt habe, ist jedenfalls noch nicht widerlegt. Auch ließe sich dafür noch der Umstand anführen, daß sie unmittelbar nach seinem italienischen Aufenthalt entstanden. Gleichzeitig entstanden drei kleine, unter sich übereinstimmende feine Medaillen der Brüder Vischer, zwei von Hermann Vischer (1507 und 1511) und eine von *Peter Vischer d. j.* (1509), der sich auf der letzteren ausdrücklich als der Verfertiger nennt und daher auch jene beiden ausgeführt haben wird.

Im Jahre 1518 begegnen wir dem ersten Medailleur vom Fach in Nürnberg, der in diesem und in den nächstfolgenden Jahren eine außerordentlich reiche Zahl von Bildnissen Nürnberger Patrizier modellierte. Sie zeigen sämtlich die Dargestellten im Profil, sind von sprechender Ähnlichkeit und tüchtig aufgefaßt, aber etwas derb





Modelle deutscher Medaillen des 16. Jahrh., in den Kgl. Museen zu Berlin.

und trocken behandelt. Als der Künstler derselben ist neuerdings überzeugend *Hans Schwarz*, ein Augsburger von Geburt, nachgewiesen worden, dessen Entwürfe zu seinen Medaillen in den unter der Bezeichnung der „Dürerschen Profilköpfe" vielbesprochenen Zeichnungen in den Kabinetten zu Berlin, Bamberg und Nürnberg erhalten sind. Ein kleines Holzrelief, die Grablegung in reicher Renaissanceumrahmung darstellend, besitzt G. Felix in Leipzig (1515). Neben Schwarz rühmt Neudörffer gleichzeitig den 1532 jung verstorbenen Nürnberger Goldschmied *Ludwig Krug* als hervorragenden Medailleur. Von ihm sind durch Inschrift beglaubigt ein paar kleine Reliefs in Speckstein; zwei darunter stellen den Sündenfall dar (einer im Berliner Museum, von 1514). Sie sind von malerischer Behandlung des flachen Reliefs und zeugen von tüchtiger Kenntnis des Körpers, namentlich in der Wiedergabe des Fleisches. Der Künstler kann danach sehr wohl der Verfertiger der bisher als namenlos aufgeführten trefflichen Medaillenreihe sein, welche in den Jahren 1525 und 1526 entstand, und deren gleicher Charakter nur auf Einen Künstler schließen läßt. Auch trägt eine dieser Medaillen die Bezeichnung L K. Vielleicht hat derselbe Künstler auch die meisten in den folgenden Jahren bis 1530 in Nürnberg entstandenen Medaillen ausgeführt. Auch diese Medaillen zeigen die dargestellten Personen fast immer im Profil; aber vor Schwarz' Arbeiten haben sie größere Sorgfalt in der Ausführung, frischere und feinere Auffassung voraus. Die Medaillen der Monogrammisten *L* und *M G*, aus dem Ende der dreißiger und vom Anfang der vierziger Jahre, beweisen, wie lange der tüchtige Stil jener älteren Medailleure noch die Kunst auf der Höhe und im gleichen Charakter erhielt.

Wie L. Krug ist auch *Peter Flötner*, wenig jünger und gleichfalls früh verstorben (1546), nur in einer Reihe jener von den Zeitgenossen als Vorlage für Goldschmiede bezeichneten kleinen Reliefs und Statuetten in Stein beglaubigt, welche sein Monogramm tragen. So (stets abgesehen von der ornamentalen Arbeit) eine beinahe frei gearbeitete Kleopatra in der Berliner Sammlung (von 1532), mehrere Reliefs in der Ambraser Sammlung zu Wien (Charitas und Justitia), bei Fr. Spitzer in Paris u. s. f. Sie sind feiner bewegt und graziöser als die Arbeiten von L. Krug, und haben doch dieselbe tüchtige Durchbildung des Nackten. Zwei mit seinem Namen bezeichnete Medaillen zeigen nicht Bildnisse, sondern gleichfalls Darstellungen in kleinen Figuren. Das Hauptwerk des Künstlers, wenigstens dem Umfange nach, befindet sich in Krakau, der silberne Hochaltar in der Jagiellonenkapelle des Domes. Die zahlreichen Reliefs dieses Klappaltars sind von Flötner zusammen mit *Labenwolf* und einem sonst nicht bekannten Nürnberger Künstler gearbeitet. Da sie sich meist mehr oder weniger stark an Vorbilder von A. Dürer halten, tragen sie weniger das originelle Gepräge seiner übrigen Arbeiten.

Von den gleichzeitigen Augsburger Künstlern ist *Hans Dollinger* nur in einigen wenigen Medaillen von Pfälzischen Fürsten (1522 und 1527) bekannt, die denselben Stil tragen wie seine häufiger vorkommenden kleinen Steinreliefs: scharfe, aber gelegentlich etwas trockene Behandlung des Flachreliefs, kräftige Lichtwirkung durch energische Schatten. Ich nenne die Begegnung von Kaiser Karl V. mit seinem Bruder Ferdinand bei Felix in Leipzig (1527), den Kampf zwischen Dürer und Spengler vor Kaiser Max im Berliner Museum (1522), die Verkündigung und

das Parisurteil (1522) in der Ambraser Sammlung, und als Hauptwerk ein im Abguß verbreitetes größeres Madonnenrelief (1518). Die Ambraser Sammlung besitzt noch ein zweites größeres Parisurteil, bezeichnet *B. G. 1536*, das zu den reizvollsten Arbeiten dieser Art gehört. Von ähnlichem Charakter ist ein Specksteinrelief mit nackten Frauen und Männern am Brunnen, in der Sammlung Felix zu Leipzig, welches das Monogramm *L. H.* trägt.



Venus; Buchsbaumholz.
Berlin, Kgl. Museum.

Der berühmteste und fruchtbarste Künstler in Augsburg, obgleich kein Augsburger von Geburt, ist *Friedrich Hagenauer*, von dessen zahlreichen Medaillen noch eine besonders große Zahl von Modellen erhalten ist (in Berlin, Braunschweig, bei Spitzer in Paris, Felix in Leipzig u. s. f.). Er war, worüber uns seine Medaillen Auskunft geben, 1526 bis 1531 in Augsburg, später am Oberrhein und seit 1537 bis 1546 in Köln thätig. Seine Medaillen sind in flachem Relief gehalten, welche das Brustbild der Dargestellten in besonders geschickter Weise plastisch erscheinen lassen. Mit der Wiedergabe charakteristischer Zufälligkeiten der Persönlichkeiten verbindet er eine fast elegante Auffassung und Behandlung, die allerdings gelegentlich flau und oberflächlich erscheint. Eine stattliche Reihe namenloser Medaillen von Augsburger Bürgern oder in Augsburg während der Reichstage porträtierter Persönlichkeiten beweist, daß gleichzeitig neben Hagenauer noch verschiedene namhafte Medailleure thätig waren, die vor jenem berühmteren Künstler zum Teil eine energischere Auffassung und Behandlung voraus haben.

In die Nähe dieser Nürnberger und Augsburger Medailleure und Goldschmiede haben wir wohl auch verschiedene kleine Reliefporträts, Statuetten und figürliche Darstellungen in Relief zu setzen, die in den Museen und in den vornehmsten Privatsammlungen zu den geschätztesten Stücken der deutschen Kunst gezählt werden. Letztere stehen hier sogar obenan. Insbesondere haben die verschiedenen Sammlungen der Familie Rothschild, sowohl Baron Nathaniel Rothschild in Wien als sein Bruder Alfred in London und mehrere der Pariser Vettern sowie verschiedene nach dem Vorbilde derselben gemachte Sammlungen in Paris so reiche Schätze von diesen Kleinmeistern der deutschen Bildschnitzerei aufzuweisen, daß sie mit den bedeutendsten öffentlichen Sammlungen: dem Nationalmuseum in München, dem Berliner Museum und dem South Kensington Museum darin wetteifern. Als besonders anziehende Beispiele mögen die Venus und eine sitzende Madonna der Berliner Sammlung, letztere augenscheinlich schwäbischen Ursprungs, hier im Bilde ihren Platz finden. Auch die Museen von Gotha,



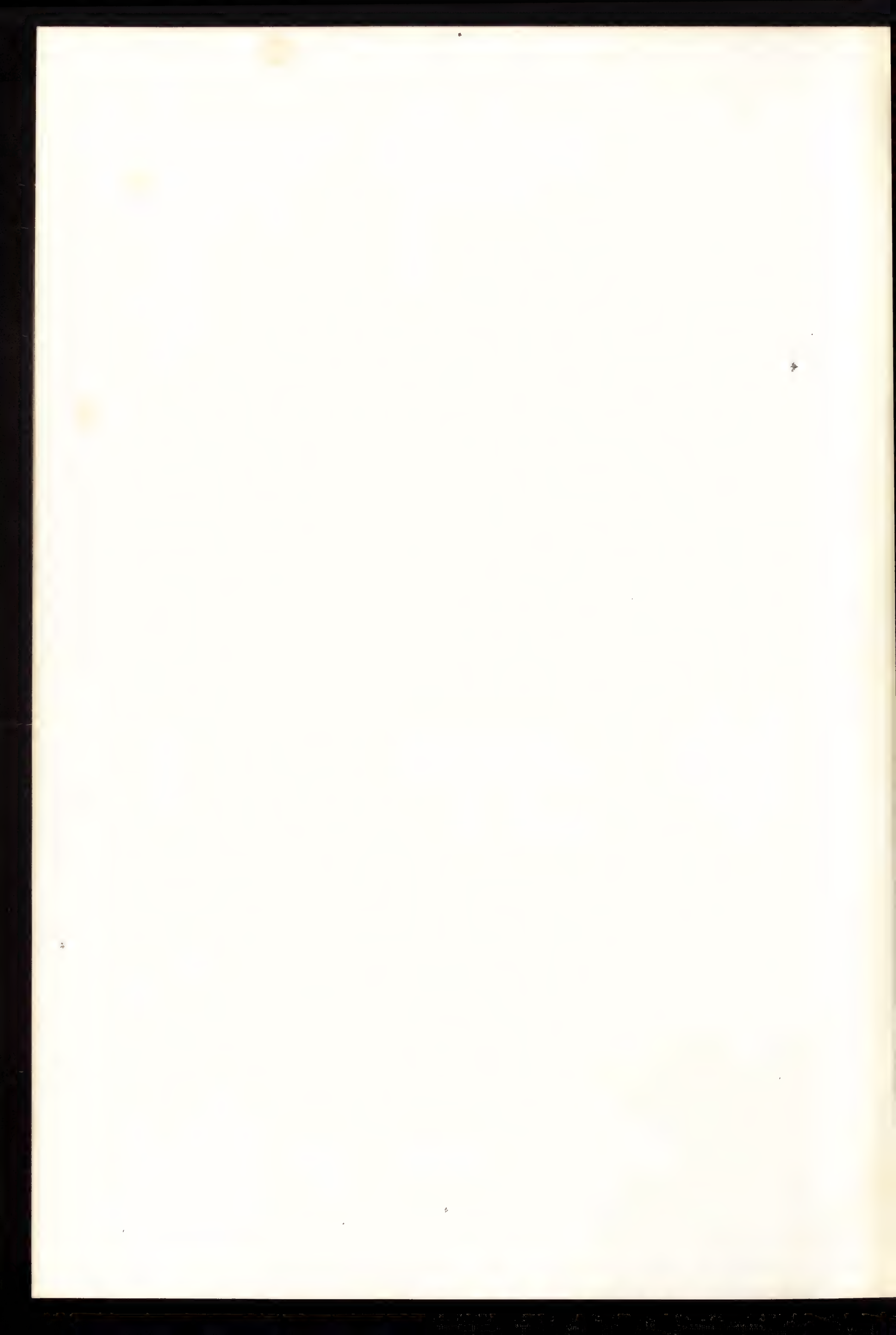
LITHOGR. R. HULCKER. DRUCK AUG. KURTH.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

MADONNENSTATUETTE

VON EINEM SCHWÄBISCHEN MEISTER DES XV. JAHRH.

IM MUSEUM ZU BERLIN



Braunschweig und Kassel haben einzelne gute Stücke aufzuweisen, auf die wir hier nicht näher eingehen können. Einige der Meisterwerke, wie die Köpfe von Adam und Eva im South Kensington Museum, die Statuette der Judith und von Adam und Eva in München und Gotha, habe ich bereits gelegentlich erwähnt oder werde sie bei den Künstlern, denen ich sie zuschreiben zu können glaube, beschreiben. Ich will nur im allgemeinen darauf hinweisen, daß die Begabung der Deutschen zur Kleinkunst auch diesen kleinen Bildwerken einen besonderen Reiz vor den großen Skulpturen vorausgiebt. Hier kommt der Fleiß und die Sauberkeit der Arbeit zur vollen und berechtigten Geltung, wirkt die Auffassung nicht mehr befangen und schüchtern; hier im Kleinen sind die deutschen Bildner so groß wie kaum ihre italienischen Zeitgenossen.

4. Bildner in Bayern, Tyrol und Österreich.

Die Städte Bayerns treten früh und energisch in die Entwickelung ein, welche wir als die Renaissance bezeichnen. Die Denkmäler dieser Richtung, denen wir namentlich in München, Eichstädt, Landshut und Regensburg begegnen, sind vorwiegend Steinbildwerke, mit Vorliebe in rotem Marmor und später namentlich auch in Solenhofer Kalkstein ausgeführt. Einige wenige dieser Monumente sind Altäre, die Mehrzahl sind Grabdenkmale, die teils als einfache Grabtafeln, vorwiegend aber als Epitaphien gehalten sind, altarartige Relieftafeln mit religiösen Darstellungen über dem Grabe. Alle diese Arbeiten, etwa zwischen 1475 und 1510 ausgeführt, sind unter sich sehr verwandt und haben eine sehr ausgesprochene Eigenart. Die kräftigen, häufig selbst derben Gestalten von untersetztem Wuchs sind in Haltung und Bewegung ungesucht und einfach, zuweilen freilich zu starr, in der Gewandung meist von kleiner knitteriger Faltengebung, ohne klar ausgesprochene und größere Motive. Aber Auffassung und Durchbildung der Figuren zeigen einen tüchtigen Naturalismus, Ausdruck und Komposition einen ergreifenden Ernst und überzeugende Wahrheit. An künstlerischer Durchbildung und Geschmack halten sie den Vergleich mit den Nürnberger Steinbildwerken, insbesondere mit den Arbeiten des Adam Kraft nicht aus, aber in unmittelbarer, lebensvoller Wirkung stehen sie ihnen gleich und übertreffen sogar manche derselben.

Das bekannteste dieser Denkmäler ist die Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern aus rotem Marmor, welche demselben in der Frauenkirche zu München, wahrscheinlich bald nach 1468, gesetzt wurde. In hohem Relief ist im oberen Teile der Kaiser im Ornat feierlich auf dem Throne dargestellt, hinter dem zwei Engel einen Teppich hochhalten; darunter, etwas kleiner, zwei vornehme Männer in der Zeittracht, die Hände ineinander legend. Man hat diese Bewegung als Ausdruck der Versöhnung gedeutet und daraus auf eine Darstellung der Aussöhnung zwischen Herzog Ernst von Bayern und seinem Sohne Albrecht dem Jüngern geschlossen. Die untere Gruppe ist mehr durch die individuelle Wiedergabe der beiden Gestalten als durch den Ausdruck bedeutend und steht darin gegen den oberen Teil wesentlich zurück; hier hat der Künstler in dem Bayernkaiser ein ideales Kaiserbild von so mächtiger, lebensvoller Wirkung wiedergegeben, wie der deutschen Plastik dieser Zeit kaum ein zweites gelungen ist. Der große Stil der Gewandung trägt noch zur Hebung dieser

Wirkung bei. Als Künstler dieses Monuments wird vermutungsweise ein Meister *Hans* genannt.

Ein ähnliches, ebenso originelles Grabdenkmal ist uns nur in dem in Solenhofer Stein gearbeiteten Modell im Nationalmuseum zu München erhalten: Herzog Ludwig der Gebartete († 1447) kniet in voller Rüstung auf einem Löwen und blickt andächtig nach oben, wo Gottvater erscheint, in seinen Armen den Gekreuzigten, während zwei Engel in Verehrung zur Seite knieen. Die individuelle Bildung der Gestalt des Fürsten, sowohl in der Haltung wie in den Zügen, der Liebreiz in den jugendlichen Engelsgestalten mit ihren runden Lockenköpfchen, der edle Naturalismus in der Durchbildung des mächtigen Körpers des Gekreuzigten, der originelle Aufbau und der als Teppich gedachte Hintergrund mit den Symbolen des Verstorbenen wirken zusammen, um uns ein sehr vorteilhaftes Bild der Kunst am bayrischen Hof bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zu geben, welches nach manchen Richtungen der wenig älteren Kunst Veronas, namentlich in seinem großen Meister Vittore Pisano, verwandt erscheint.

In der Frauenkirche ist die Grabtafel des Bischofs Johann von Freising († 1476) eine ähnlich charakteristische Arbeit derselben Richtung, welche jedoch von der in ganz flachem Relief gehaltenen Grabplatte des 1474 verstorbenen blinden Organisten Konrad Paulmann ebenda durch originellere Auffassung und Anordnung und rührend einfache Lebenswahrheit noch übertroffen wird. Aus der Frauenkirche stammt auch das jetzt im Nationalmuseum aufbewahrte Bildwerk der Maria als Schmerzensmutter vom Jahr 1472, einfacher und doch so edel in der Auffassung; besonders fein in der Durchbildung des Kopfes, der ausnahmsweise noch die alte Bemalung zeigt. Als beinahe barocker Ausläufer dieser Richtung ist der Christophorus innen über einer Thür der Frauenkirche nicht ohne Interesse; in der Bewegung schon auffallend unruhig.

Alle diese Denkmäler sind den gleichzeitigen Monumenten in Franken, selbst in Nürnberg entschieden überlegen. Wie früh und wie energisch aber in Bayern sich der Naturalismus Bahn brach, beweisen ein paar Monumente in Landshut und Eichstädt. An der Martinskirche in Landshut ist außen an der Südseite das Grabmal des 1432 verstorbenen Steinmetzen *Hans* angebracht, welches nach Auffassung und Komposition wohl noch von dem bejahrten Künstler selbst ausgeführt worden ist. In einer von gotischem Baldachin bekrönten Nische ist die Halbfigur Christi als Schmerzensmann aufgestellt, welchem der Kopf des alten Bildhauers als Konsole dient. Der Körper Christi ist noch oberflächlich, der Kopf dagegen edel; namentlich giebt aber das Künstlerbildnis in dem festgeschlossenen zahnlosen Mund, den bartlosen gefurchten Wangen, dem kahlen Scheitel und dem dürftigen Haarwuchs an den Schläfen bereits ein außerordentlich individuelles Bild des schwachen Alters und verrät nur noch in der ungeschickten Behandlung des Ohres einen nicht von Jugend auf in unmittelbarer Nachbildung der Natur aufgewachsenen Künstler. Nach ganz andrer Richtung ist der in den Jahren 1456 bis 1458 (von einem Meister *V. W.*, wie die Inschrift besagt) ausgeführte Pappenheimaltar im Dom zu Eichstädt ausgezeichnet. In zahlreichen kleinen, meist freigearbeiteten Figuren ist die Kreuzigung dargestellt; ringsum in der Einrahmung die Statuetten der Apostel, unten knieend

die Stifter. Die Auffassung ist eine beinahe derb naturalistische; mit besonderer Freude schildert der Künstler die Gruppe der Krieger in ihren malerischen Kostümen und ihrer breitspurigen Haltung. Ausdruck und Bewegung sind sehr lebendig; in den Reliefſiguren der Stifter tritt auch schon eine weniger eckige, feinere Behandlung hervor. Eichstädt besitzt sodann namentlich im Kreuzgang des Domes aus etwas vorgerückterer Zeit noch mehrere tüchtige Gedenktafeln, welche über der Inschrift Reliefs mit heiligen Motiven in hohem Relief enthalten. So das Grabmal des Karl von Wipfeld († 1499) mit dem Martyrium des heil. Sebastian; schlicht und doch lebensvoll erzählt, durch die Zeitkostüme von ganz unmittelbarer Wirkung. Ähnliche Epitaphien mit der Beweinung Christi (1481), der Krönung Mariä und der Kreuzigung sind herber und handwerksmäßiger in der Ausführung. Die Tafel über dem Grabe des Ulrich von Wolfersdorf (1504) zeigt in vollständig bildartiger Anordnung die Präsentation des Verstorbenen vor der thronenden Madonna, welche von Heiligen umgeben ist. Die Figuren sind schlanker in der Bildung, weicher in der Behandlung des Fleisches, vornehmer in Haltung und Bewegung als in den meisten bisher genannten Arbeiten der gleichen Schule, so daß dieses wenig umfangreiche Bildwerk sich den gleichzeitigen Arbeiten des A. Kraft an die Seite setzen läßt.

Ein größeres Relief in rotem Marmor über dem Grabe des Bischofs Wilhelm († 1496), die Beweinung unter dem Kreuze darstellend, ist zwei ähnlichen Reliefs außerhalb Eichstädts, von etwa gleichem Umfange und von demselben Material, so nahe verwandt, daß ich es mit denselben zusammen beschreibe. Es sind dies zwei Denkmäler auf schwäbischem Boden, die Monumente der Bischöfe Friedrich von Zollern († 1505) und Heinrich von Lichtenau († 1517) im Dom zu Augsburg, inschriftlich als Arbeiten des *Hans Beirlin* beglaubigt. Sie haben so ausgesprochen bayrischen Charakter, daß der Künstler wohl als Bayer von Geburt oder doch von Schule zu betrachten ist, worauf ja auch sein Name zu deuten scheint. Wie Bischof Wilhelm in dem Relief des Eichstädter Doms unter den klagenden Verwandten und Freunden des Heilands am Fuße des Kreuzes kniet, so ist hier auch Bischof Friedrich von Zollern in gleicher Weise in der ganz ähnlich angeordneten Darstellung desselben Motivs angebracht; und ähnlich kniet auch der Bischof Heinrich von Eichstädt, von seinem Schutzheiligen Andreas begleitet, in der Darstellung des Ölbergs. Die derben, kräftigen Gestalten sind voll ergreifender Empfindung, die knitterige Gewandung verrät ebenso sehr, wie die Durchführung der Köpfe und Hände, ein ernstes Naturstudium und läßt die Körper in ungesuchtester Weise zum Ausdruck kommen. Ganz besonders gilt dies von dem Relief mit dem Ölberg, welches namentlich dem zweiten Augsburger Relief entschieden überlegen ist.

In Augsburg hat in der Fuggerkapelle der Dominikanerkirche die Gruppe der Beweinung unter dem Kreuz noch den ähnlichen Charakter, ohne jenen Arbeiten jedoch gleichzukommen. Einfachere Grabmäler in Passau, Straubing und Regensburg, die Thonstatuen an den Pfeilern im Dom zu Landshut u. a. m. sind gleichfalls mehr oder weniger beachtenswert als Denkmäler derselben Richtung, ohne jedoch an Kunstwert den genannten Arbeiten ebenbürtig zu sein. In der Hofkirche zu Neumarkt wird das Hochgrab des 1499 verstorbenen Pfalzgrafen Otto als ein Meisterwerk in scharfer Charakteristik und edler Auffassung hervorgehoben.

Die auffallende Erscheinung, daß gleichzeitig neben diesen mancherlei Steinbildwerken in den bayrischen Städten Bildschnitzereien verhältnismäßig selten sind, erklärt sich wohl daraus, daß man im Lande selbst Marmor und feinsten Kalkstein besaß und diese als die edleren und kostbareren Materiale bevorzugte. Die Dorfkirchen und Schloßkapellen Bayerns besitzen aber eine ansehnliche Zahl geschnitzter Altäre und Einzelfiguren, von denen jetzt das Nationalmuseum zu München eine Reihe der vorzüglichsten in sich vereinigt. Ein großes Relief mit dem Tode der Maria, welches aus Ingolstadt stammt, ist im Charakter jenen Steinreliefs um 1480 bis 1490 noch mehr verwandt; herbe, aber ernst im Ausdruck, knitterig in der Gewandung. Die etwas jüngeren Reliefs von Altären der Schloßkirche zu Grünwald, aus Untermanzig und andern Ortschaften aus der Nähe von München sind flach gehalten und nähern sich in der reichen Gewandung, den kräftigen Gestalten und den rundlichen Gesichtern den gleichzeitigen schwäbischen Holzbildwerken. Eine eigenartige, treffliche Arbeit ist das Wappen von Mailand, von zwei Landsknechten gehalten, das aus einem Schlosse bei Passau stammt. Wohl die bekanntesten und ausgezeichnetsten Bildwerke Bayerns sind die 1496 von Herzog Sigmund gestifteten Statuen von Christus, Maria und den zwölf Aposteln in der Klosterkirche von Blutenburg bei München. Die nebenstehende Abbildung der Maria, wohl die schönste von allen diesen Figuren, giebt ein Bild des in der gleichzeitigen bayrischen und selbst in der deutschen Kunst im allgemeinen ganz ungewöhnlichen Schönheitssinnes, der sich hier mit der Tiefe der Empfindung vereinigt. Im Gegensatz zu fast allen andern bayrischen Bildwerken dieser Zeit sind diese Figuren fast von schlanker Gestalt, sind fein und mannigfaltig bewegt, von besonders edler Bildung der Köpfe und Extremitäten, von ganz meisterhaft großer Gewandung. Den ähnlichen Charakter haben auch die Apostelstatuen, wenn sie auch nicht von derselben ergreifenden Wirkung sind, wie die Maria. Ich stehe nicht an, dieser Maria den Vorzug zu geben vor der berühmten gleichen Nürnberger Figur im Germanischen Museum (vgl. die Abb. auf S. 128).

Größere Altarwerke von wirklichem Kunstwert werden in den Kirchen zu Moosburg (1500), Rammersdorf (1483), St. Wolfgang, Merlbach, Sondermoning, Straubing (1500), Heiligenstadt (1480), Deggendorf namhaft gemacht.

Die Richtung der Plastik in Tirol ist der in Oberbayern in mancher Beziehung verwandt. Dieselbe bethätigt sich jedoch hier fast ausschließlich als Bildschnitzerei, und bringt es in den Arbeiten des großen Künstlers, des *Michael Pacher* von Bruneck, zu einer wahrhaft monumentalen Wirkung. In Pacher gipfelt nicht nur die plastische Kunst in Tirol und Steiermark; sie ist auch, soweit sie überhaupt von künstlerischem Werte ist, bis in die ersten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts von diesem Künstler abhängig. Für das Leben Pachers, welcher seinen Platz neben den besten Bildschnitzern in Franken und Schwaben verdient, sind wir auf einige wenige Daten beschränkt. Michael Pacher war aus Bruneck im Pusterthal gebürtig und blieb hier ansässig, wenn auch größere Aufträge von auswärts ihn oft jahrelang von der Heimat fern hielten. Im Jahre 1467 wird er zum erstenmal genannt, im Jahre 1498 starb er, als er an dem Hochaltar für die Pfarrkirche in Salzburg beschäftigt

war. Seine Altäre, von denen leider nur eine kleine Zahl erhalten ist, enthalten fast sämtlich zugleich Schnitzwerke und Gemälde. Da sie ihm stets als Ganzes übertragen wurden, dürfen wir schon daraus schließen, daß er Bildschnitzer und Maler zugleich war; die Urkunden nennen ihn regelmäßig den „Maler“. Friedrich und Hans Pacher, die gleichzeitig neben Michael in Bruneck genannt werden und diesen einige Zeit überleben, waren wohl jüngere Brüder und Gehilfen desselben, ohne welche er seine sehr umfangreichen Aufträge nicht ausführen konnte.

Obgleich nur wenige Meilen von der italienischen Grenze, nahe bei Tizians Heimat geboren, war er doch der Sproß eines rein deutschen, stets unvermischten Stammes; und als echter deutscher Künstler bekundet er sich auch in allen seinen Arbeiten. Freilich hat Pacher die Kunst Italiens, dessen Grenze er in einer Tagereise erreichen konnte, wohl zweifellos gekannt; und wahrscheinlich verdankt er der Bekanntschaft mit derselben die Ausbildung seines monumentalen Sinnes im Aufbau seiner Altäre und in den einzelnen Kompositionen; einen gewissen Einfluß mag auch die venezianische Schule auf die Färbung seiner Bilder geübt haben.*) Diese Ein-



Statue der Maria in der Klosterkirche von Blutenburg bei München.

*) Überhaupt scheint die italienische Kunst, soweit mir bekannt, auf die Plastik in Deutschtirol nicht den Einfluß gehabt zu haben wie auf die Malerei. Wenigstens sind mir dort nicht plastische Bildwerke des eigentümlichen Mischstils bekannt, welcher mehrere Maler Tirols in der gleichen Zeit charakterisiert. Möglich jedoch, daß einige zerstreut in Sammlungen (mehrere im Berliner

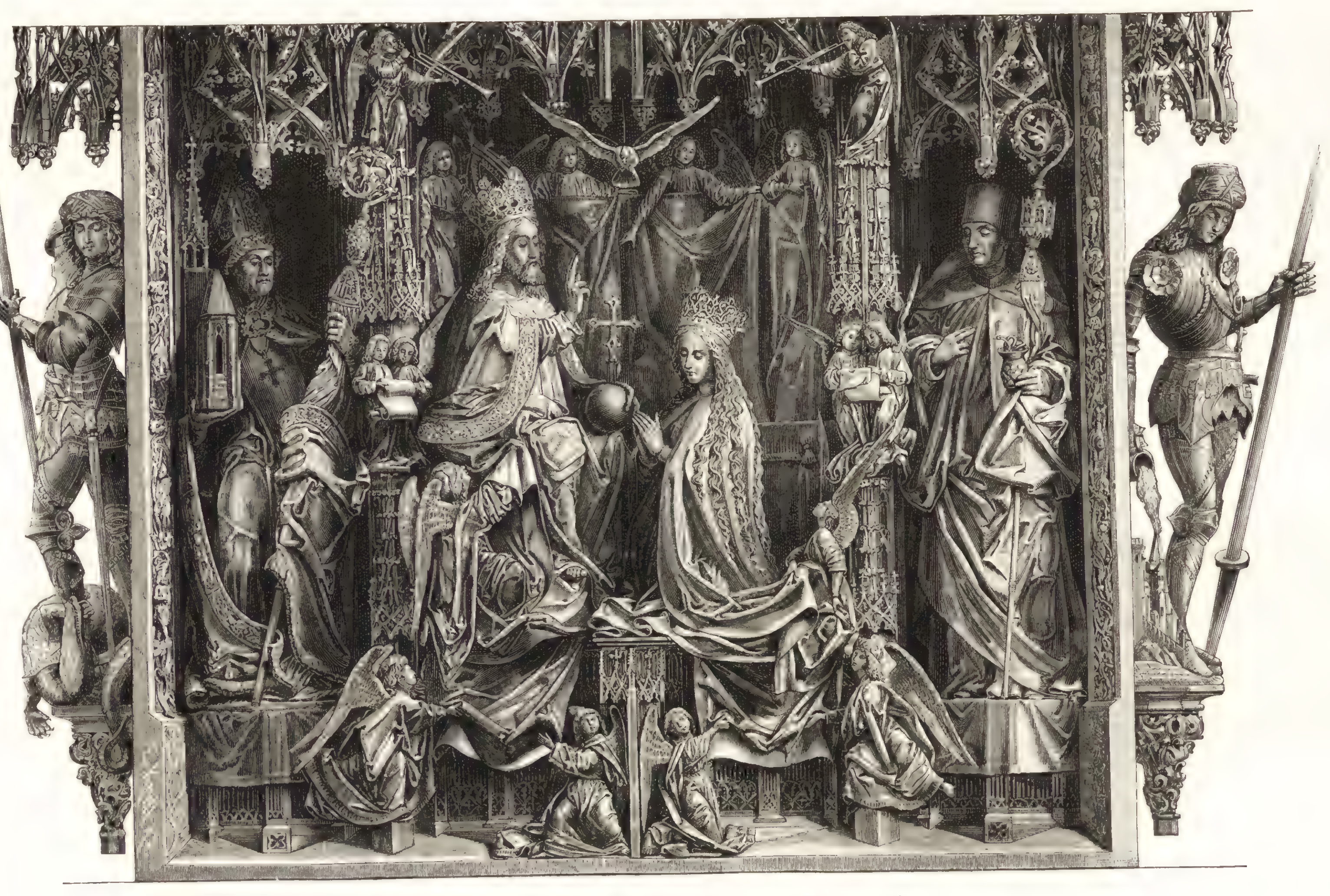
flüsse sind aber sehr bedingte und nur wahrscheinliche: seinem ganzen Wesen nach ist Pacher, als Maler wie als Bildschnitzer, ein rein deutscher Künstler.

Betrachten wir zunächst seine beglaubigten Bildwerke, soweit sie auf uns gekommen sind. Der früheste Altar unter diesen ist der im Jahre 1471 dem Künstler mit 350 Mark in Auftrag gegebene Hochaltar der Kirche zu Gries vor Botzen. Die Fertigstellung war binnen vier Jahren ausbedungen. Der Altar ist nicht mehr an seinem Platze; einzelne Teile fehlen jetzt, und das Ganze hat leider einen neuen Anstrich erhalten. Das mittlere Hauptfeld zeigt, in beinahe lebensgroßen Figuren, die Krönung Mariä durch Gottvater und Christus mit spielenden und administrierenden Engeln zur Seite; daneben noch im mittleren Kasten, nur durch einen flachen Pfeiler getrennt, rechts der heil. Erasmus, links der heil. Georg; darunter, in der Predella, eine Pieta und die heil. Barbara und Katharina in kleinen Figuren. Von den vier Flachreliefs der beiden Flügel sind nur noch zwei erhalten, die Verkündigung und die Anbetung der Könige; beide jetzt vom Altar getrennt. Verschiedene kleine Figuren von Engeln und Heiligen, die in der Kirche zerstreut sind, gehörten ursprünglich zum Aufsatz, in dem wohl auch die größere Madonnenstatue angebracht war, welche jetzt in der Kirche links steht. Der Aufbau ist groß gedacht und freier und geschmackvoller als die gleichen Kompositionen von V. Stoß und selbst von A. Kraft. Die einzelnen Gestalten haben mit denen des letztgenannten Nürnberger Künstlers mancherlei Verwandtschaft. Sie sind eher kurz und gedrungen als schlank zu nennen; die Köpfe haben beinahe rundliche Form, die Gesichter sind etwas flach und fleischig; die Gewandung ist eine sehr reiche und mannigfaltige, indem die stark unterschnittenen Mäntel volle tiefe Langfalten bilden, welche beim Aufstoßen durch kleine knitterige Querfalten unterbrochen werden.

Der energische, gesunde, durch den Geschmack und den Schönheitssinn des Künstlers gemäßigte Naturalismus, welcher aus diesem Altarwerk spricht, war auch maßgebend in dem großen Hauptwerke Pachers, dem selbst in seiner alten Bemalung und Vergoldung noch tadellos erhaltenen Hochaltar in der Kirche zu St. Wolfgang, zu welchem der Künstler 1477 den Auftrag erhielt. Im Aufbau und in den Motiven ist derselbe dem Altar in Gries sehr verwandt; nur ist er noch sehr viel reicher, und namentlich ist die Beteiligung der Malerei an der Ausführung eine wesentlich bedeutendere. Auch hier enthält der Mittelschrein in freien Figuren die Krönung Mariä, oder richtiger wohl, die Einsegnung der Maria als Himmelskönigin durch ihren Sohn (oder Gottvater?). Zu den Seiten, und zwar auch hier wieder von zierlich durchbrochenen Pfeilern getrennt, die Statuen der heil. Wolfgang und Benedikt. Ein Baldachin von reichster phantasievoller Gestaltung wölbt sich über diesen Figuren und verstärkt noch die malerische Wirkung ihrer Anordnung und Behandlung. Der zierliche hohe Aufbau enthält den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, sowie eine Reihe anderer Statuetten. Die Predella wird durch die kleine Gruppe der Anbetung der Könige gebildet, während die vier Flügel des Kastens beiderseits mit Gemälden bedeckt sind, mit denen auch die Rückseite desselben geschmückt

---

Museum) vorkommende kleinere Reliefstafeln und Einzelfiguren, welche die Hand nordischer unter mantegnesken Einflüssen in Italien ausgebildeter Künstler verraten, tiroler Ursprungs sind.



Hochaltar in der Kirche zu St. Wolfgang; von Michael Pacher.



ist. An den Seiten, zwischen den beiden Flügeln, jederseits die große Figur eines jugendlichen Ritters, die heil. Georg und Florian. Auch hier, wie in Gries, erscheint bei näherer Prüfung das mittlere Hauptstück als wesentlich eigenhändige Arbeit des Meisters, während die Ausführung der übrigen Teile mehr oder weniger starke Beteiligung von Gesellen verrät. Das malerische Prinzip der naturalistischen Richtung in der deutschen Plastik dieser Zeit feiert in diesem Meisterwerke seinen glänzendsten Triumph. Die Krönung Mariä gleicht einer prunkvollen Hofzeremonie. Der thronende Christus erhebt seine Hand segnend über die vor ihm knieende jungfräuliche Maria, welche den Kopf schüchtern in anmutigster Bewegung zur Seite wendet. Kleine Engel umgeben die Gruppe und feiern sie durch Spiel und Gesang, während andere wie Pagen die Schleppen der prachtvollen Krönungsmäntel tragen und den Teppich hinter der Gruppe ausbreiten. Die beiden geistlichen Heiligen in ihrer reichen Tracht, ihrer stolzen Haltung scheinen der Krönung als Würdenträger zu assistieren.

Die Gestalten sind hier noch individueller und zugleich größer gehalten als in dem früheren Altar. Seiner Freude an reicher Gewandung und mannigfaltiger malerischer Faltengebung hat der Künstler bei den reichen Prunkmänteln und den langen Gewändern der Engelchen nach Herzenslust sich hingegeben. Man hat diese überreichen Faltenmotive als Manier getadelt, hat sie für einen Notbehelf erklärt, hinter dem der Künstler die schlechten Proportionen seiner Figuren und die mangelhafte Kenntnis des Körpers verstecke, Vorwürfe, welche jedoch nur vor den verschiedenen sehr ungenügenden Abbildungen teilweise gerechtfertigt erscheinen. Vor dem Original wird man sich dagegen überzeugen, daß diese Gewandung nicht nur ganz außerordentlich die prächtige malerische Wirkung des Altars steigert, sondern daß sie auf dem fleißigsten Naturstudium beruht und selbst zur Hebung der Gestalten, die unter der Gewandung mit großer Feinheit beobachtet sind, nicht unwesentlich beiträgt. In der Hauptgruppe kommt der Naturalismus des Künstlers bei der Feierlichkeit der Darstellung und dem Reichtum des Aufbaues nicht so zur Geltung, als in der Anbetungsgruppe der Predella, welche Pacher zu einer höchst reizvollen Familienszene gestaltet hat. Die kleineren Figuren im Aufsatz lassen nach ihren etwas übertrieben schlanken Verhältnissen und der nicht mit dem gleichen Verständnis behandelten Gewandung auf die Ausführung durch Gehilfen schließen.

Da wir von allen den gleichzeitigen großen Nürnberger Bildhauern Darstellungen desselben Motivs, der Krönung Mariä, besitzen, giebt uns ein Vergleich mit diesen den besten Maßstab für die Wertschätzung des M. Pacher und zugleich den Anhalt zu der schwierigen Frage über die künstlerische Ausbildung und Herkunft seines Stils. In dem Altar zu Gries ist die Auffassung und Anordnung noch ganz ähnlich wie in den gleichen fränkischen Darstellungen; namentlich sind auch hier die feierlich thronenden Gestalten von Gottvater und Christus noch nicht in wirklich inneren Zusammenhang mit der Maria gebracht, während der Aufbau der Gruppe schon entschieden einheitlicher und geschmackvoller ist als selbst bei Kraft und Vischer. Im Altar zu St. Wolfgang ist durch das Fortfallen der Figur von Gottvater das Motiv für die plastische Darstellung vereinfacht, aber zugleich auch für die innerliche dramatische Erfassung desselben günstiger gestaltet. Pacher hat dies aufs glücklichste benutzt und, in seiner Weise, die Szene zu einer prachtstrotzenden Darstellung, einer feierlichen weltlichen

Krönung gestaltet, in welche er mit großem Geschick auch die beiden Kirchenheiligen hineingezogen hat. Der Hochaltar in Schwabach, von Wohlgemuth entworfen und in seinen plastischen Teilen wahrscheinlich von V. Stoß ausgeführt, wie wir oben sahen, fordert durch die Ähnlichkeit des gesamten Aufbaues und der völlig gleichen Hauptmotive des Mittelfeldes, in welchem gleichfalls die Schutzheiligen der Kirche mit in die Komposition aufgenommen sind, unwillkürlich zum Vergleich heraus, der sehr zu ungunsten der beiden berühmten Nürnberger Künstler, insbesondere des V. Stoß, ausfällt. Die Figuren sind hier fast gleichgültig nebeneinander gestellt; die Gewandung ist ebenso überreich, wie bei Pacher, aber in den Motiven der Falten willkürlich und manieriert; die einzelnen Gestalten sind ohne die feine Individualität und doch auch ohne die vornehme Größe und Feinheit der Pacherschen Figuren, die doch um dreißig Jahre früher entstanden sind.

Wenn man Pacher mit der fränkischen Kunst in Beziehung gebracht hat, so spricht dagegen schon der Umstand, daß seine Entwickelung der der großen Nürnberger Meister vorangeht. Auch die Anfänge der Kunstblüte in Schwaben, mit der namentlich seine Gemälde eine gewisse Ähnlichkeit zeigen, fallen frühestens mit der ersten Thätigkeit von Michael Pacher zusammen, so daß sie auf dessen Ausbildung keinen Einfluß geübt haben können. Aus dem tüchtigen Naturalismus, aus der tiefen und reichen Färbung und außerordentlich geschickten perspektivischen Anordnung seiner Ölgemälde hat man auch den Schluß gezogen, der Künstler sei in den Niederlanden gewesen und habe sich dort unter den Nachfolgern der van Eyck gebildet. Allein diese Verwandtschaft ist doch, ebenso wie die italienischen Einflüsse, welche man in seinen Werken gesucht hat, nur eine sehr oberflächliche; ja, Pacher steht der niederländischen Kunst sogar weit ferner, als mehrere der ältesten Maler in Ober- und Niederösterreich; wir dürfen daher wohl auf Pachers Beziehungen zu diesen Künstlern das zurückführen, was derselbe dem Vorbilde der van Eyck verdankt. Freilich ist hier, im äußersten Süden Deutschlands, gerade in Pachers Werken ein Naturalismus zu kurzer, aber glänzender Entfaltung gekommen, welcher der nur wenige Jahrzehnte älteren Kunst im Norden Deutschlands, am Niederrhein und besonders in den Niederlanden in manchen Beziehungen verwandt ist. Namentlich ist beiden die malerische Richtung des Naturalismus gemeinsam, die jedoch in sehr verschiedener Weise sich äußert. Während die niederländische Kunst die malerische Erscheinung der Dinge bis in das Kleinste verfolgt und ein Abbild der Erde in der liebevollen Darstellung aller ihrer Teile zu geben sucht, daher auch im Gemälde und nicht im plastischen Bildwerk ihren Beruf sieht, ist es gerade die plastische Erscheinung der Dinge, welche Pacher ins Auge faßt und in einfachem, großem Sinne, worin er sich als Nachbar der Italiener verrät, naturgetreu wiederzugeben bestrebt ist. Seine malerische Richtung bekundet sich in der Komposition seiner plastischen Darstellungen als Gruppen von Freifiguren, wodurch er, bei der kastenartigen Einrahmung derselben, die wirkungsvollsten Gegensätze von Licht und Schatten hervorbringt, in den reichen Gewändern und ihren tiefen Falten, in der freien malerischen Anordnung der Figuren, in dem Abschluß der Gruppe durch ein überaus zierliches Maßwerk, worin das Licht zauberhaft spielt; nicht minder auch durch den Gegensatz der flachen, tieffarbigen Tafelgemälde auf den Flügeln mit den goldstrahlenden, in heller Wasserfarbe bemalten



Heiliger Leonhard und heiliger Stephan. Holzstatuen aus Pachers Schule.

Nürnberg, Germanisches Museum.



Freifiguren des Mittelstückes; endlich durch den Abschluß in turmartig aufsteigenden zierlichen Fialen mit ihren kleinen Figuren unter luftigen Baldachinen. Obgleich uns in Tirol aus der unmittelbar dem M. Pacher vorausgehenden Zeit keine nennenswerten Werke der Plastik erhalten sind, dürfen wir, nach dem Charakter der benachbarten niederbayrischen Kunst, doch wohl annehmen, daß Pacher in seiner Heimat seine künstlerische Ausbildung bekommen hat, auf welche dann die Bekanntschaft mit der Plastik in Bayern und teilweise auch die Berührung mit der norditalienischen Kunst noch weiter bestimmend einwirkte.

Außer den beiden Altären in Gries und St. Wolfgang wissen wir durch Urkunden noch von zwei anderen großen Altarwerken des Michael Pacher, das eine in Botzen, das andere in der Pfarrkirche zu Salzburg. Von ersterem ist nichts mehr erhalten. An letzterem arbeitete der Meister in Salzburg selbst seit dem Jahr 1495 und erlebte die Vollendung nicht mehr. Als einziger Überrest des kolossalen Altars, für welchen der Preis von 3300 rhein. Gulden ausgemacht war, ist die sehr beschädigte Gruppe der Maria mit dem Kinde erhalten, deren ganz genreartige Auffassung und naturalistische Durchbildung uns vermuten läßt, daß der Künstler auch in dieser letzten großen Arbeit der naturalistischen malerischen Richtung seiner früheren Werke getreu geblieben ist. Außerdem wird dem M. Pacher noch ein überlebensgroßes Kruzifix in seinem Geburtsort Bruneck mit großer Wahrscheinlichkeit zugeschrieben. Leider ist die alte Bemalung nicht erhalten; aber die Art, wie hier ein kräftiger Naturalismus, der in Kopf und Leib den Tod unter schwerem Ringen wiederzugeben sich bestrebt, mit Geschmack und Adel in der Anordnung und in der Wahl des Modells sich verbindet, lassen auf Pachers eigene Hand schließen.

Dem Pacher noch ganz nahe, so daß man die Ausführung vielleicht einem seiner jüngeren oben genannten Brüder zuzuschreiben hat, stehen zwei größere, gewöhnlich als Werke des M. Pacher bezeichnete Flügelaltäre in der Franziskanerkirche zu Botzen und im Nationalmuseum zu München; letzterer, die Anbetung des Kindes darstellend, wahrscheinlich gleichfalls aus der Nähe von Botzen stammend. Der Altar in Botzen trägt die Jahreszahl 1500; und auch der Münchener Altar läßt nach der Bildung des gotischen Ornaments bereits auf den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts schließen. Die breite genrehafte Auffassung, die malerische Wirkung zeichnen auch diese beiden Altäre aus; aber in der Durchbildung lassen sie das Verständnis und die Feinheit der Empfindung des Michael Pacher doch vermissen. Gleichzeitig und mindestens gleichwertig sind auch die beiden großen bemalten Holzfiguren der heil. Stephan und Leonardo im Germanischen Museum, welche wir hier, da sich die Gelegenheit zu treuer Nachbildung bot, zur Charakteristik der Richtung Pachers wiedergeben. Etwas geringer, namentlich durch ihre gar zu untersetzten Formen, ist eine Madonna im Berliner Museum, die Hauptfigur einer Gruppe der Anbetung der Könige, von welcher die übrigen Figuren sich im Privatbesitz zu Wien und Berlin befinden. Als tüchtige Arbeiten von unmittelbaren Nachfolgern des Künstlers werden die Altäre in Tisens und Pinzon genannt.

Wie weit andere Altäre dieser Zeit in Tirol zu Pacher in irgend welcher Beziehung stehen, oder welchen Kunstwert dieselben haben, vermag ich nicht zu entscheiden,

da sie mir nicht bekannt und genügende Abbildungen derselben nicht vorhanden sind. In der Kirche zu Lana bei Meran, in Weißenbach u. a. m. werden solche Altäre namhaft gemacht. Auch zur Beurteilung der gleichzeitigen Kunstthätigkeit in Steiermark und Österreich fehlt es leider noch an ausreichenden Vorarbeiten. Größere Altäre befinden sich dort u. a. in Hallstadt, in St. Katharina (1493) und St. Johann, in Besenbach bei Linz, Käfermarkt, Heiligenblut, Pöggstal u. s. f. Die bemalten Holzfiguren der Apostel, der Verkündigung und des heil. Sebastian in der Kirche zu Wiener Neustadt, etwa um 1490 entstanden, geben von der plastischen Kunst in Wien und seiner Nachbarschaft ein recht vorteilhaftes Bild. Sie sind herbe in der Bildung und Gewandung, aber von großem Ernste in der naturalistischen Durchbildung und von ergreifender Wirkung; von einer Abhängigkeit von Pacher kann hier nicht die Rede sein, da der Künstler dieser Figuren eine kleinlichere, aber doch mehr innerliche, gehaltene Auffassung verrät. Der gleichen Zeit und Richtung gehört ein auch gegenständlich interessantes kleineres Schnitzwerk von trefflicher Erhaltung der alten Bemalung in der Ambraser Sammlung zu Wien an, welches aus der Nähe von Linz stammt; eine Allegorie der Vergänglichkeit in drei mit dem Rücken gegeneinander gekehrten nackten Figuren dargestellt. Die keusche Auffassung, die schüchterne, aber doch von feinem Verständnis zeugende Wiedergabe der Natur, die Wahl der ersten besten Modelle und ihre Formenbehandlung erinnern an die Eyckschen Gestalten von Adam und Eva am Genter Altar. Eine direkte Beziehung des Künstlers dieser kleinen Gruppe zu den Niederlanden ist um so weniger ausgeschlossen, als ja die gleichzeitige Malerschule in Niederösterreich teilweise ganz starke und unmittelbare niederländische Einflüsse zeigt. Auch war gerade damals am Hofe Kaiser Friedrichs III. wenigstens ein niederländischer Bildhauer in hervorragender Stellung beschäftigt, *Nicolaus Lerch* von Leyden, den der Kaiser 1467 zur Anfertigung seines Grabdenkmals im Stephan zu Wien aus den Niederlanden berief, welches erst 1513 von Meister *Michael Dichter* vollendet wurde. Die meisten kleinen Figuren und Reliefs stimmen mit den gleichfalls dem M. Lerch in Auftrag gegebenen Apostelfiguren am Taufstein überein (vollendet 1481). Der Niederländer verrät sich in den Reliefs mit zahlreichen, teilweise ganz frei gearbeiteten Figuren, in der energisch naturalistischen Bildung derselben und der unruhigen knitterigen Gewandung. Vorübergehend war dieser Künstler auch in Konstanz thätig, wo der plastische Schmuck der Thüren (1470) und des Chorstuhls von seiner Hand sind. Verglichen mit den gleichzeitigen Arbeiten anderer niederländischer und niederrheinischer Meister wird man diesen Bildwerken gegenüber die Wahl des Kaisers kaum als eine sehr glückliche bezeichnen können. Sehr vorteilhaft erscheinen daneben einige unter sich außerordentlich verwandte Bildwerke, welche bereits dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts angehören: unter der Orgelbühne im Seitenschiff die Büste des Baumeisters *Jörg Oechsl*, wie man behauptet, und die Büsten der Kirchenväter an der Kanzel (vom Jahre 1512), welche dem *Anton Pilgram* von Brünn zugeschrieben werden; unterhalb der Kanzel ist am Pfeiler wieder das Brustbild des Künstlers angebracht. Die Jahreszahl 1513, welche sich an der Orgelbalustrade findet, dürfen wir wohl auch auf die Entstehung jener Büste mit beziehen, welche durch die tadellos erhaltene Bemalung vor den neuerdings überarbeiteten Büsten der Kanzel den Vorzug verdient. Die Auf-

fassung sowohl als die Art der Durchführung, welche selbst die einzelnen Hautfalten und die geschwollenen Adern wiedergiebt, die tiefen Gewandfalten dieser außerordentlich lebensvollen, fein empfundenen Gestalten (man vergleiche die Kirchenväter in Heilbronn oder im Städelschen Museum zu Frankfurt) erinnern so auffallend an schwäbische Arbeit, daß mit Recht die Abhängigkeit der Künstler von der schwäbischen Schule vermutet ist. Vielleicht waren die Künstler sogar aus Schwaben berufen; denn die jetzt dafür genannten Meister scheinen mir nach den Urkunden sich nicht mit Sicherheit gerade als die Bildhauer feststellen zu lassen.

Zahlreiche Statuen an den Pfeilern und Seitenwänden der Schiffe geben einen ungefähren Begriff für das Können der Wiener Bildschnitzer in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts; nur einige wenige derselben (eine Magdalena, ein Sebastian u. a.) erscheinen feiner belebt. Weit vorzüglicher ist ein Krucifix in der Taufkapelle; vielleicht eine aus Franken importierte Arbeit. Unter den zahlreichen Grabreliefs und Epitaphien fällt ein kleineres Relief mit der Kreuzigung vom Jahre 1517 im Chor vorteilhaft auf. Das bekannte außen am Chor angebrachte Relief der Begegnung Christi mit Maria vom Jahre 1540, das von sieben kleinen Medaillons mit Darstellungen aus dem Leben Christi umgeben ist, beweist, wie lange hier an dem Stil der deutschen Frührenaissance festgehalten wurde, während die Einrahmung fast rein italienische Groteskenmotive zeigt.

Wie in den rein slawischen Ländern Österreichs von einer eigenen plastischen Thätigkeit auch in dieser Zeit noch kaum die Rede sein kann, so hat auch Böhmen auffallend wenige plastische Denkmäler aus der Zeit der Frührenaissance aufzuweisen; und unter dem ganzen Vorrat ist kaum ein Stück, das nach seinem Kunstwert hier erwähnt zu werden brauchte. Überhaupt muß das künstlerische Bedürfnis des Landes ein sehr geringes gewesen sein; denn im Gegensatz gegen Polen hat Böhmen auch deutsche Künstler in kaum nennenswerter Weise herangezogen oder durch Aufträge beschäftigt.

Anders ist es in Schlesien, wo die Vollendung der Germanisierung und die Festigung der neuen Zustände in dieser Periode sich auch bereits in eigener künstlerischer Thätigkeit bekundet. Für hervorragende Denkmäler wandte man sich zwar auch hier nach dem Mittelpunkte deutscher Kunst, an die Meister in Nürnberg; Veit Stoß sowohl als Peter Vischer waren, wie wir gesehen haben, in Schlesien thätig. Weitaus die Mehrzahl der außerordentlich zahlreichen holzgeschnitzten und bemalten Einzelfiguren und Altäre, welche sich in den Kirchen von Görlitz, Liegnitz, in manchen Landkirchen Schlesiens, namentlich aber in den Kirchen des mächtig aufblühenden Breslau und in der dortigen Sammlung schlesischer Altertümer finden, sind offenbar von schlesischen Künstlern gefertigt, da sie einen durchgehenden Charakter haben, der von den Werken anderer deutscher Provinzen mehr oder weniger verschieden ist. Doch ist die Verwandtschaft mit der oberfränkischen Kunst, insbesondere mit der Nürnberger Bildschnitzerschule so in die Augen fallend, daß wir auf einen unmittelbaren, starken Einfluß derselben auf die schlesische Kunst schließen dürfen. Die besseren Arbeiten sind fast sämtlich noch im fünfzehnten Jahrhundert entstanden. Das bekannte Hauptwerk, der große, schön aufgebaute Marienaltar in der Elisabethkirche, hat noch starke

gotische Anklänge; die Köpfe sind von besonderen Liebreiz. Der jüngere Marienaltar im Museum, gleichfalls ein Flügelaltar, mit Reliefdarstellungen aus dem Leben der Maria auf der Innenseite der Flügel, ist in der Gewandung noch sehr unruhig, in den Köpfen aber von zarter Empfindung. Noch tüchtiger sind zwei Altäre der Maria-Magdalenenkirche; der Lukasaltar und Stanislausaltar (1508), beide etwa gleichzeitig und nahe verwandt. Die Darstellung, wie Lukas die Maria malt, ist eines der anziehendsten und lieblichsten Sittenbilder dieser Zeit. Der Stanislausaltar hat vor den meisten schlesischen Bildwerken die lebensvolle Wahrheit seiner tüchtig durchgebildeten Gestalten voraus.

Die selteneren Steinbildwerke (namentlich an der Elisabethkirche zu Breslau) sind noch stilloser in der Gewandung und handwerksmäßiger in den Verhältnissen und in der Durchführung der Figuren als die Durchschnittsarbeiten der Bildschnitzer zu sein pflegen. Selbst unter diesen Arbeiten so hervorragende Statuen wie die von Oberthor in Glogau leiden teilweise noch an diesen Schwächen.

5. Die sächsische Schule.

Die in den sächsischen Landen noch erhaltenen Skulpturen werden gewöhnlich mit den niederdeutschen Bildwerken als mehr oder weniger abhängig von dem niederrheinischen Stil bezeichnet und als geringe Dutzendarbeiten gekennzeichnet. Für den größeren Teil der Holzschnitzereien ist dies allerdings der Fall, obgleich auch hier ein namhafter Einfluß der niederrheinisch-westfälischen Bildschnitzerschule nur für die nördlichen Lande des alten Niedersachsen zugegeben werden kann. In Kursachsen, Thüringen und in den südlichen Städten von Niedersachsen entfaltet sich dagegen am Ende des fünfzehnten und im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts eine nicht unbeträchtliche plastische Thätigkeit, namentlich in Steinbildwerken, denen ein durchaus eigenartiger Charakter und künstlerischer Wert innewohnt. Am reichsten und glücklichsten im äußersten Süden, nahe der böhmischen Grenze; in den Orten am Nordabhange des Erzgebirges, welche durch die Aufdeckung reicher Erzminen gerade gegen Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts rasch zu blühenden Städten erwuchsen. Hier erfährt schon einige Jahrzehnte, bevor die Plastik sich in der gleichen Richtung entwickelt, die Architektur durch die großartige Raumdisposition und Verhältnisse, monumentale Anbringung der Emporen, Bildung der Pfeiler und Verwendung des eigentümlich naturalistischen gotischen Astwerks einen bedeutsamen Umschwung, den wir als Renaissance zu bezeichnen berechtigt sind, obgleich die Formensprache im wesentlichen noch die alte bleibt. Es ist ein charakteristischer Zug der monumentalen Richtung dieser Kunst, daß hier, wo es die Mittel erlaubten, die Plastik gerade zum Schmuck und zur Hebung der bedeutenden architektonischen Teile herangezogen wird. In dem Charakter derselben verrät sich der Anschluß an die gleichzeitige oberfränkische Kunst, von welcher ja Arbeiten des Wohlgemuth und namentlich der Vischerschen Gießhütte in nicht unbeträchtlicher Zahl eingeführt wurden, und deren Hauptwerke den meisten sächsischen Künstlern wohl auch durch eigene Anschauung oder in Nachbildungen bekannt waren. Nürnberg erscheint gewissermaßen als Hochschule dieser





Grablegung. Im Domschatz zu Fulda.

Künstler, die mit Vorliebe aus den Stichen und Holzschnitten Dürers die Anregung zu ihren eigenen Kompositionen entnehmen. Während die besseren Holzschnitzereien sich dem Wohlgemuth am nächsten anschließen, erinnern die besseren Steinbildwerke teils an Kraft, teils an Stoß. Doch ist der Naturalismus dieser Künstler stilloser als der ihrer Nürnberger Vorbilder; sowohl in der Komposition als in der Einrahmung durch jenes eigentümlich sächsische verwilderte Ast- und Blattwerk.

Als frühester Überrest einer größeren plastischen Dekoration dieser Art ist das heilige Grab im Altertumsmuseum zu Dresden, ursprünglich in der dortigen Bartholomäuskirche, von Interesse. Nach den ungeschickten gotischen Verhältnissen und Bewegungen hat man diese Arbeit wohl mit Unrecht in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts gesetzt; sie gehört vielmehr schon der zweiten Hälfte an, wie die viel feiner empfundene Figur der knieenden Magdalena bezeugt, die der Überrest einer Kreuzigungsgruppe derselben Kirche ist, welche mit jener Grablegung in Zusammenhang gestanden haben soll. Die feine Empfindung, die weiche Behandlung und tüchtige Modellierung des Fleisches und die guten Verhältnisse der Figur lassen aber auf einen sehr viel begabteren, wohl etwas jüngeren Künstler schließen. Unwillkürlich wird man durch die ruhige, vornehme Haltung und die edle Bildung des Kopfes an die altsächsischen Skulpturen vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts erinnert.

Am reichsten und einheitlichsten ist die zwischen 1499 und 1525 erbaute Kirche in Annaberg mit Bildwerken ausgeschmückt. Statt der durchbrochenen Balustraden sind nämlich die Brüstungen der Emporen durch Reliefplatten gebildet; hundert an der Zahl, von denen achtundsiebzig biblischen Inhalts sind, während zwanzig die Lebensalter der beiden Geschlechter vom zehnten bis hundertsten Jahre, die beiden letzten endlich die Porträtgestalten des Meisters und seiner beiden Gehilfen zeigen: *Theophilus Ehrenfried*, *Jakob Hellwig* und *Franz von Magdeburg*, welche im Jahre 1522 diese umfangreiche Arbeit fertig stellten. Dieselben Hände lassen sich auch an den Reliefs der Kanzel (Maria Selbdritt und die Kirchenväter), sowie in einer anderen Darstellung der heil. Anna mit Maria und dem Christkinde im Bogenfelde über der Sakristeithüre erkennen. Die einzelnen Gestalten sind von häßlichem, derbem Typus; in den meisten Reliefs (die Gesellenarbeit bekundet sich durch abweichende Proportionen und Gewandung) starkknochig und überschlank, die Muskulatur schon mit einer unangenehmen Bravour ausgesprochen. Diese Bildung der Gestalten wie die unruhig bewegten langen Gewänder mit den eigentümlichen Nestern kleiner Querfalten erinnern besonders an die manierierten Bildwerke von Veit Stoß. Aber die Künstler können auch in den Vorzügen mit diesem Nürnberger Meister wetteifern, in der Einfachheit und Klarheit der Kompositionen, die weise auf einige wenige Figuren beschränkt sind, in der lebendigen Erzählung und der kräftigen malerischen Wirkung der in hohem Relief gegebenen Darstellungen. Die Anlehnung an die Nürnberger Kunst bekundet sich auch darin, daß verschiedene derselben in mehr oder weniger freier Weise den Stichen und Holzschnitten Dürers entlehnt sind.

Künstlerisch wesentlich bedeutender ist der plastische Innenschmuck der „schönen Pforte", welche aus der 1512 vollendeten Franziskanerkirche hierher übertragen wurde. Die charakteristische Abbildung auf S. 205 zeigt den oberen Teil der einen Seite und giebt den besten Begriff von dem hohen Schönheitssinn, dem Geschmack in der

Anordnung und der gefühlvollen Auffassung des unbekannten Künstlers. Dem heil. Franz entspricht auf der linken Seite eine ähnliche knieende Heiligengestalt; unter den Heiligen in der Thürleibung stehen die Halbfiguren von Joachim und Anna. Auf dem flachen Thürgesims lagern Adam und Eva; diese sowohl wie die beiden Engel mit den Marterinstrumenten unter ihnen sind in der Ausführung so viel geringer, daß sie von einem Gehilfen herrühren müssen. In den starkknochigen, schlanken Formen, den langen Gewändern mit den eigentümlichen knitterigen Fältchen verrät sich ein dem Theophilus Ehrenfried verwandter sächsischer Künstler, der demselben jedoch in jeder Beziehung überlegen ist.

Sehr nahe steht dieser Arbeit der stattliche Außenschmuck des Portals der Schloßkirche zu Chemnitz vom Jahre 1525 (man vgl. die Abbildung in Dohmes Gesch. der D. Arch.). Der Aufbau erinnert an den Schmuck spanischer Portale vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. In reicher Einrahmung des charakteristisch sächsischen Baum- und Astwerks sind in flachen Nischen unten jederseits auf Sockeln von Blumenkelchen zwei Heilige angebracht, Statuen von wenig mehr als halber Lebensgröße. Darüber, etwas größer, Maria zwischen vier Heiligen und zu oberst zwischen zwei Engeln Gottvater mit dem Gekreuzigten im Schoße; im abschließenden Astwerk die Halbfiguren musizierender Engel. Hier zeigt sich der fränkische Einfluß noch stärker als in der „schönen Pforte“ zu Annaberg; in der Bildung der Figuren, in der Bewegung und Gewandung werden wir an A. Kraft, in der weichen Behandlung des Fleisches, der lieblichen Kopfbildung und dem milden, freundlichen Ausdruck mehr an Riemenschneider erinnert. In den Verhältnissen der Figuren, in der Durchbildung der Köpfe und insbesondere der Hände, in den Motiven der Faltengebung, die zwar sehr knitterig, aber von großem Wurf ist, zeigt sich der unbekannte Meister dieser Bildwerke dem Annaberger Künstler noch überlegen. Der naturalistische Drang dieser Kunstrichtung, der sich schon in der Einrahmung so stark bethätigt, findet seine Freude an allerhand possierlichem und phantastischem Beiwerke: Affen, Drachen, Fasanen und anderen Vögeln, welche in den Ästen klettern und auf- und abhüpfen.

Im Innern der Kirche befindet sich die Gruppe einer Stäupung Christi, fünf lebensgroße bemalte Figuren aus Einem kolossalen Baumstamm geschnitzt. In phantastischer Weise ist auch hier wieder ein Baum nachgebildet, um welchen die Gruppe komponiert ist: drei rohe Knechte schlagen auf den bis auf den Schurz entblößten Heiland ein; unterhalb dieser auf dem Wurzelwerk des Baumes stehenden Gruppe kniet ein vierter Henkersknecht, im Begriff die Dornenkrone zusammenzuwinden. In den langen derben Gestalten, den häßlicheren Typen, der stark realistischen Behandlung des nackten Körpers, in der Faltenbildung zeigt sich der Meister dieser, wohl etwas vor den Portalbildwerken ausgeführten Gruppe den Künstlern der Emporenreliefs in Annaberg näher verwandt.

Edler und in jeder Beziehung meisterhafter ist dieselbe Richtung in der bemalten Gruppe der Beweinung Christi in der Marienkirche zu Zwickau ausgeprägt. Sie ist in Lindenholz geschnitzt und in der feinen alten Bemalung trefflich erhalten. Da sie nach der Energie des Ausdrucks und der Trefflichkeit in der naturalistischen Durchbildung der Körper wohl als Meisterwerk unter den sächsischen Bildwerken dieser Zeit gelten darf, und nach dieser Richtung unter den deutschen Skulpturen überhaupt



Innenschmuck der „schönen Pforte“ in der Kirche zu Annaberg.

einen hohen Platz verdient, gebe ich nebenstehend eine Abbildung nach der sehr getreuen Zeichnung Beckers, der ich kaum etwas hinzuzufügen brauche. Der Treue in der Wiedergabe des toten Körpers und in den verweinten Zügen der Maria entspricht ein gewaltiger Ernst der Auffassung und eine Meisterschaft in der Kenntnis des Körpers, welche der realistischen Wiedergabe der Körper den Eindruck des Abschreckenden völlig benimmt. Freilich verraten die geraden Linien im Aufbau der Gruppen und die knitterigen Falten der Gewänder, denen jedes größere Motiv fehlt, als Schwäche dieses Naturalismus einen Mangel an Geschmack und an Schulung, woran es ein in Tiefe der Empfindung und Kenntnis der Natur entschieden hinter dem unbekannten Meister dieser Gruppe zurückstehender Künstler wie T. Riemenschneider niemals fehlen läßt.

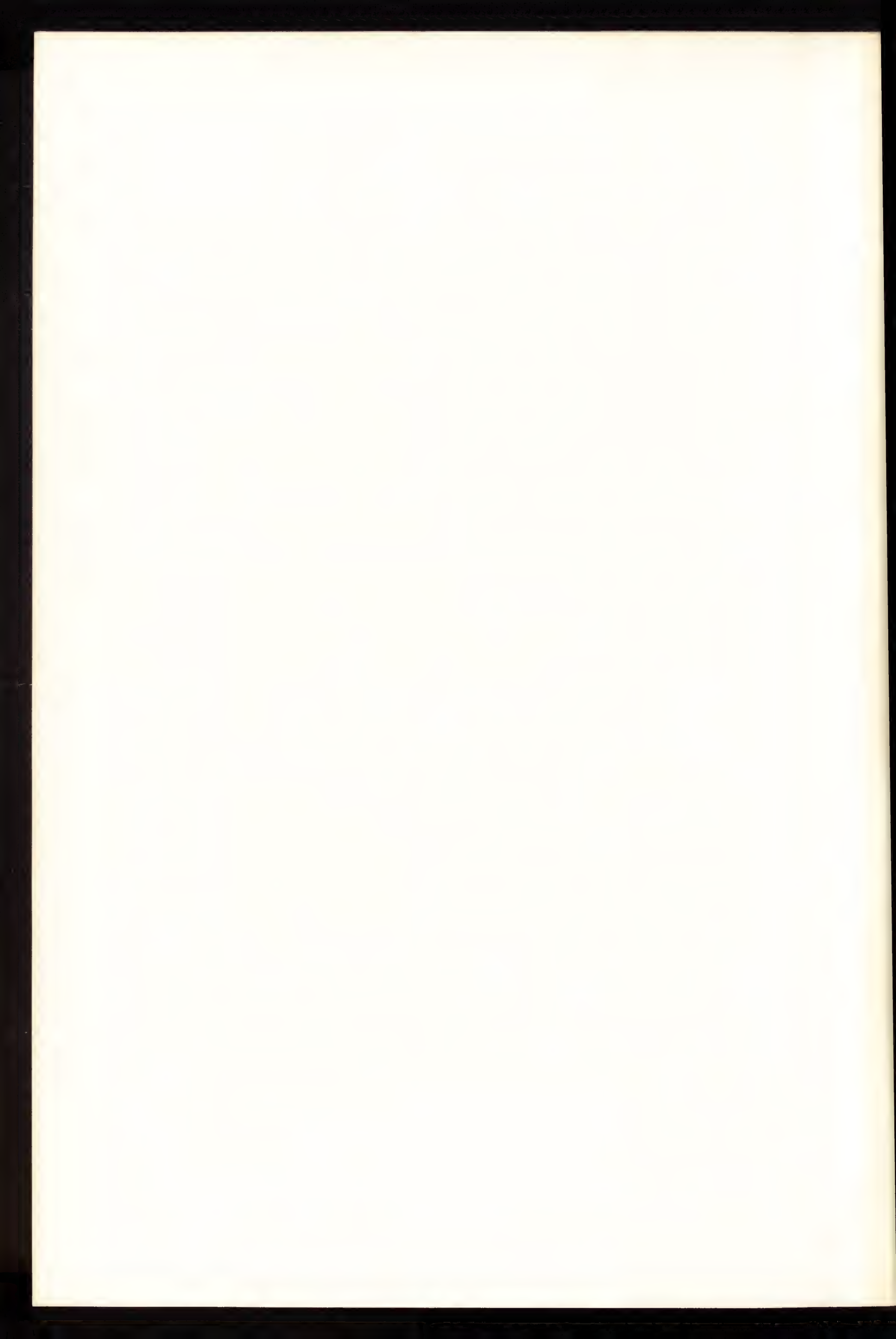
Nach einer ganz anderen Richtung hin ebenso charakteristisch und bedeutend für diese Bildnerschule am Nordabhange des Erzgebirges ist die Kanzel im Dom zu Freiberg, von der ich deshalb gleichfalls hier eine Abbildung gebe. Da die Kirche im Jahre 1500 vollendet wurde, haben wir die Entstehung dieser Freikanzel wohl schon in die Zeit der Einweihung der Kirche zu setzen, was auch durch das Kostüm und die Bildung der Pflanzenornamente bestätigt wird. Die Bildung des Ganzen als große Pflanze, deren Stengel mit Seilen an den Stamm gebunden scheinen, deren tulpenartiger Kelch die Kanzel bildet, und zu welcher eine scheinbar aus Baustämmen und Brettern zusammengeschlagene Freitreppe führt, — das Ganze in Sandstein ausgeführt — entspricht wieder ganz der eigentümlich sächsischen naturalistischen Dekorationsart dieser Periode. Engel spielen in den Ranken der Pflanze; an dem Blumenkelch sind die Halbfiguren der Kirchenväter angebracht, am Deckel die Evangelistensymbole und als Abschluß die Halbfiguren der Maria mit dem Christkinde. Am Aufgange der Treppe sitzt, in Sonntagstracht, der junge Meister in gerechtem Stolz auf sein kunstreiches Werk und zugleich als andächtiger Zuhörer der Predigt; eine beinahe lebensgroße Freifigur, den Hund neben sich. Der Geselle hockt über ihm auf einem Baumast und scheint ächzend die Last der Treppe auf seinem Rücken zu tragen; zwei andere Hunde vollenden den gerade in seinen naturalistischen Grundgedanken und der naturalistischen Durchbildung beinahe phantastisch wirkenden Aufbau. In der feinen Durchbildung namentlich der Köpfe, der weichen Behandlung des Fleisches, der tüchtigen, schlichten Charakteristik steht diese Arbeit den Figuren an der Chemnitzer Pforte ganz nahe; Auffassung und Anbringung der Künstlerporträts erinnern an Adam Krafts Sakramentshaus, von dem der sächsische Künstler mit bestem Erfolg gelernt hatte, ohne freilich dem monumentalen Sinn in Aufbau und Dekoration desselben Verständnis abzugewinnen.*)

Außer den bereits genannten Holzschnitzwerken steht weitaus die Mehrzahl der bemalten Holzskulpturen in Sachsen sehr hinter den genannten Steinbildwerken zurück. In dem handwerksmäßigen, empfindungslosen Machwerk der Meister ist selbst die Richtung jener Steinskulpturen nur ganz abgeblaßt herauszuerkennen. Die Kirche zu Annaberg besitzt mehrere sehr reiche Flügelaltäre, bei welchen der Vergleich

*) Ein kleines Madonnenrelief außen an der Kirche, neben der „Goldenen Pforte“, könnte nach Auffassung und Behandlung eine Arbeit aus der Werkstatt des Meisters der Kanzel sein.



Kanzel aus dem Anfange des 16. Jahrh. im Dom zu Freiberg in Sachsen.



mit den gleichzeitig entstandenen Steinbildwerken sehr zum Nachteil der ersten ausfällt. Sie zeigen sehr ausgesprochenen fränkischen Einfluß, in der Richtung des M. Wohlgemuth. Am besten überzeugt man sich davon im Altertumsmuseum zu Dresden, in dem eine sehr große Zahl von Altären und Einzelfiguren dieser Epoche



Gruppe der Beweinung Christi in der Marienkirche zu Zwickau.

aus dem ganzen Lande vereinigt sind. Als ernste und tüchtige, wenn auch etwas bäurische und in der Haltung einförmige Gestalten verdienen darunter die Kolossalfiguren von Christus und vier Aposteln, aus dem Freiberger Dom stammend, hervorgehoben zu werden. Die drei lebensgroßen, wohl schon um 1525 entstandenen Standbilder der heil. Florian, Georg und Michael, aus der Nähe von Leipzig stammend, haben, neben dem Reiz ihrer trefflichen alten Vergoldung und Bemalung, in ihrer

zierlichen Haltung, ihren hübschen jugendlichen Köpfen einen stark an L. Cranach erinnernden Charakter. Besonders ansprechend sind auch zwei männliche Figuren, die ein Lectorium vor sich halten.

Auch in Thüringen haben die geschnitzten Holzbildwerke sehr geringen künstlerischen Wert. Sowohl die Sammlung derselben in der Bibliothek zu Weimar wie selbst die meisten der in den Kirchen zu Erfurt, dem Mittelpunkte der Kunstentwickelung in Thüringen auch während dieser Epoche, aufbewahrten Altäre liefern den Beweis dafür. In dem bunten Aufbau in zahlreichen Kompositionen mit kleinen Figürchen ist wohl der Einfluß der Altarwerke des deutschen Niederlandes zu erkennen. Einer der frühesten und reichsten Altäre der Art, tadellos erhalten, ist der Hochaltar in der Predigerkirche, etwa um 1460 bis 1470 ausgeführt. Die Kreuzigung im Mittelschrein zeigt zwei weibliche Heilige, auf den Flügeln einerseits die Verehrung des Kindes und die Anbetung der Könige, auf der anderen Seite die Auferstehung und Ausgießung des heil. Geistes. Den früheren Arbeiten eines Wohlgemuth verwandt, aber geringer in der Durchbildung und im Verständnis, jedoch von reicherer Charakteristik und vollerer Faltengebung. Ein zweites Relief der Anbetung der Könige in derselben Kirche, erst nach 1500 entstanden, zeigt den Fortschritt in der naturalistischen Durchbildung der Gestalten und der Gewandung und entspricht etwa einem guten Gemälde des älteren Cranach. Der große Altar der Reglerkirche entspricht dem etwa gleichzeitigen Hochaltar der Predigerkirche, bei reicherem Aufbau, aber geringerem künstlerischen Wert. Ein Altar aus dem Jahr 1498, in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt zeigt wieder, nach fränkischer Weise, die Krönung der Maria im Mittelschrein und Einzelfiguren von Heiligen auf den Flügeln. Die verschiedenen Altäre im Querschiff des Erfurter Domes sind meist neu zusammengestellt, schlecht angestrichen und mit modernen Teilen vermischt. Von einem gewissen Interesse ist das große figurenreiche Hochrelief der Beweinung Christi, dessen alte Bemalung noch erhalten ist. In der Auffassung verrät sich zwar eine ähnliche Richtung, wie sie in der etwa gleichzeitigen Pieta zu Zwickau hervortritt; aber der thüringer Künstler steht hinter jenem sächsischen Meister in der Tiefe der Empfindung und in dem Verständnis der Natur gewaltig zurück; er ist neben ihm nur ein mäßiger Handlanger.

Die besseren Monumente sind auch in Erfurt in Stein ausgeführt; und zwar gehören dieselben der ersten Zeit unserer Epoche an, im Anschluß an die früher eingehend charakterisierte blühende Entwickelung der Plastik in Erfurt am Ende des vierzehnten und im Anfange der fünfzehnten Jahrhunderts. Im Vergleich mit diesen Bildwerken dürfen wir sie wohl als den Ausgang dieser Entwickelung bezeichnen, da sie nicht nur manche Verwandtschaft mit ihnen zeigen, sondern auch entschieden hinter den besseren Arbeiten jener Zeit zurückstehen. Den Übergang bilden mehrere unter sich sehr verwandte kleinere Reliefs mit Stiftern; eins vom Jahre 1429 im Dom und zwei in der Predigerkirche (das eine von 1422). Der innige Ausdruck der Andacht und die feine Empfindung in der Behandlung des Fleisches zeigen schon den Charakter der Renaissance. Der heil. Michael in der Severikirche vom Jahr 1467, ein Hochrelief in Alabaster, ist durch fein bewegte reiche Gewandung, das Verständnis, mit welchem der Körper darunter wiedergegeben ist, und die phantastische Erfindung

der Teufelsgestalt ausgezeichnet. Die große Madonnenstatue auf der Spitze des reichen Baldachins über dem Taufstein, etwa gleichzeitig gearbeitet, wirkt durch die schlanke Bildung des zarten Körpers und den lieblichen Ausdruck sehr reizvoll, obwohl die Haltung noch schüchtern und die Faltengebung unruhig und ohne große Motive ist. Die Wendung zu derbem Realismus in der fortschreitenden Renaissance zeigt das Madonnenrelief von 1494 in der Bartholomäuskirche, Maria das nackte Kind herzhaft küssend; als Arbeit mäßig, aber die Ausführung in flachem Relief sehr glücklich.

Eigenartiger und tüchtiger als diese thüringer Arbeiten sind eine Reihe meist in Stein ausgeführter Bildwerke in Niedersachsen. Man hat die besseren darunter, irregeleitet durch den Vergleich mit den handwerksmäßigen Dutzendarbeiten der meisten Holzschnitzwerke in den Stadt- und Dorfkirchen Niedersachsens, für Arbeiten fränkischer Künstler erklärt. Der Charakter derselben, der zwar eine gewisse Verwandtschaft sowohl zu den Bildwerken dieser Zeit in Franken wie in Kursachsen hat, ist doch so eigenartig und gleichmäßig, daß wir sie nur als Arbeiten einheimischer Künstler ansehen können. Dies wird auch durch die Art ihrer Ornamente bestätigt, welche mit denen der gleichzeitigen Architektur in den niedersächsischen Städten genau übereinstimmt.

Am stärksten zeigt sich fränkischer Einfluß begreiflicher Weise in Halle; schon in der Vorliebe für Holzschnitzerei. Als Vorläufer der Renaissance ist ein Steinmetz, der in der Moritzkirche mehrere Arbeiten ausgeführt und mit seinem vollen Namen bezeichnet hat, *Konrad von Einbeck*, von einem gewissen Interesse. Das Relief der Anbetung der Könige, ein Christus an der Martersäule und eine Maria als Schmerzensmutter erscheinen noch als ziemlich rohe, handwerksmäßige Arbeiten der späteren Gotik. Die Reliefsigur des heil. Moritz vom Jahre 1411 ist als derbe Zeitfigur von Interesse, ein kolossaler Eccehomo (von 1416) ist zwar ebenso derb in der Auffassung, zeugt aber von tüchtiger Naturbeobachtung im Nackten. Ein lebensvolles männliches Brustbild im Chor stellt vielleicht den Künstler selbst vor. Als Steinbildwerke der späteren Zeit sind nur die um 1520 entstandenen überlebensgroßen Statuen von Christus, den Aposteln und einzelnen Heiligen an der Predigerkirche nennenswert; ausgezeichnet durch tüchtige, edle Köpfe, in der Gewandung aber gar zu unruhig.

Von jenen Schnitzaltären befindet sich der umfangreichste und beste, zugleich der einzige datierte (1488), in der Ulrichskirche. In beinahe lebensgroßen Figuren zeigt der Mittelschrein Maria neben Christus thronend, die inneren Seitenflügel zwei weibliche und zwei männliche Heilige; im reichen Aufsatz verschiedene Statuetten. In der Darstellung, in der Art der trefflich erhaltenen Bemalung und Vergoldung, in der ruhigen Haltung der tüchtigen, ernsten Gestalten erscheint der Altar den Werken des M. Wohlgemuth am nächsten verwandt, freilich ohne dieselben ganz zu erreichen. Ein ähnlicher Klappaltar in der Moritzkirche enthält nur im Mittelschrein plastischen Schmuck: Christus als Schmerzensmann zwischen den Statuen von Heiligen. Ein dritter, kleinerer Altar derselben Gattung befindet sich in der Neumarktkirche.

Die größte Zahl tüchtiger Bildwerke, fast ausnahmslos Steinskulpturen, vereinigt auch in dieser Zeit wieder der Dom in Magdeburg. Sowohl die Statuen des Lettners (1448) wie die Figuren des Altars vor demselben (vom Jahre 1445) und selbst die mit dem Jahre 1467 bezeichnete, in Alabaster ausgeführte Statue des

heil. Mauritius unter dem Kruzifix im Mittelschiff sind noch gotisch befangen in Haltung und Gewandung, ohne jede feinere Empfindung und in der Ausführung Steinmetzenarbeit. Sie stehen namentlich hinter der (doch wohl älteren) Grabfigur des 1403 verstorbenen Erzbischofs Albert IV. zurück, dessen individueller Kopf schon eine auffallend feine Behandlung des Fleisches zeigt. Gut empfunden in der Bewegung wie im Ausdruck sind die Statuetten eines Altars in der Kapelle unter den Türmen und ein Christus an der Martersäule zwischen Engeln im Chorumgang. Die ungeschickte Anordnung, namentlich auch in der unruhigen Gewandung, macht sich zum Teil auch noch in der etwa gleichzeitig, gegen Ausgang des Jahrhunderts, ausgeführten Madonnenstatue am Pfeiler neben der Kanzel geltend. Sonst ist dieselbe besonders geeignet die guten Seiten dieser Kunstrichtung kennen zu lehren: zarte Empfindung im Ausdruck und in der beinahe etwas gezierten Haltung, Holdseligkeit in der Bildung der Köpfe des Kindes wie der Maria, feine naturalistische Durchbildung des Nackten, reiche und fleißig studierte, wenn auch unruhige Gewandung.

Das Hauptwerk dieser Richtung, leider arg verstümmelt, ist das bekannte Grabmal von Kaiser Otto's Gemahlin Editha in einer Kapelle des Chorumganges. Die Grabfigur ruht auf dem Unterbau, welchen Statuetten von Heiligen umgeben, zwischen denen Wappen angebracht sind; an der Vorderseite halten zwei liebreizende Engel das Reichswappen. Die Übereinstimmung in Aufbau und Anordnung mit P. Vischers Grabmal des Erzbischofs Ernst von Sachsen, dessen Wappen an dem Monument der Editha diesen als den Stifter desselben verrät, läßt mit großer Wahrscheinlichkeit darauf schließen, daß dasselbe nach dem Vorbilde von Vischers Arbeit ausgeführt wurde. Auch der Charakter des echt sächsischen Astwerkes als Dekoration spricht dafür, daß das Denkmal erst etwa 1500 oder wenige Jahre darauf entstanden ist. Die nebenstehende Abbildung giebt in der am besten erhaltenen Vorderseite des Grabmals den vorteilhaftesten Begriff vom Charakter der Arbeit. Die zierlichen Figürchen mit lieblichem Ausdruck in den schönen Köpfen sind lebhaft bewegt; ihre knitterige, reiche Gewandung bildet einen malerischen Gegensatz gegen die Ruhe der Gesichter.

Eine Arbeit von gleicher Bedeutung, aber leider noch stärker durch boshaftes Abstoßen sämtlicher Nasen verstümmelt, ist das Hochrelief mit der heiligen Sippe, welches in einer anderen Kapelle des Chorumganges zur Seite gestellt ist. Ein verwandter Künstler, wenn nicht der Meister des Edithagrabmals selbst, zeigt hier die gleiche Richtung weiter ausgebildet. Die Haltung der Figuren ist ruhiger, die Gewandung, obgleich noch knitterig in den Falten, doch klarer entwickelt. Die meisten Ehepaare, zu deren Füßen Kinder spielen, sind in treuem Zeitkostüm, welche die Entstehung etwa in die Zeit zwischen 1510 und 1520 verweisen, womit die primitiven Renaissanceornamente übereinstimmen.

Der Dom zu Halberstadt, dessen Lettner (von 1509—1510) noch sehr rohen Statuenschmuck trägt, hat in einem Relief von 1517, in der Marienkapelle im Chor, eine den ebengenannten Magdeburger Bildwerken wenigstens nahekommende Arbeit aufzuweisen. In einer Nische ist darunter, in größeren Figuren, die Anbetung des Kindes in hohem Relief angebracht. Darüber im Halbbogen kleine Szenen aus dem Leben Christi im Zeitkostüm und in ganz flachem Relief, in der Predella die

Verkündigung. Die weiche Behandlung des Fleisches, die zarte Empfindung entspricht jenen gleichzeitigen Arbeiten in Magdeburg, vor denen diese Reliefs noch die maßvollere und klarere Faltengebung vorausheben.

Diesen Steinbildwerken erscheinen ausnahmsweise einige Schnitzwerke nahezu gewachsen: die Überreste von ein oder zwei Altären in der Klosterkirche zu Hamersleben; bemerkenswert sind besonders die Reliefbüsten von Christus und Maria sowie die Statuette des heil. Lorenz, noch mit der alten Bemalung.



Vom Grabmal der Kaiserin Editha im Dom zu Magdeburg.

Goslar sowohl als Hildesheim haben nur handwerksmäßige Steinmetzarbeiten dieser Zeit aufzuweisen. Aber auch in Braunschweig tragen die meisten Bildwerke denselben beinahe rohen Charakter. So die leblosen, wenn auch zur Hebung der Architektur sehr wirkungsvollen Statuen der Kaiser und Kaiserinnen an den Lauben des Rathauses, schon nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Tüchtig sind eine bereits jüngere Madonna außen am Chor der Martinikirche, sowie eine kleinere in Alabaster ausgeführte Maria mit dem Kinde im Städtischen Museum; letztere noch stark gotisch in der Haltung und Gewandung. Ein kleines Kreuzigungsrelief über der Thür der Reformirten Kirche ist durch die Jahreszahl (1483) von Interesse für die Datierung jener Arbeiten. Die holzgeschnitzten Altäre, von denen die

Braunschweiger Sammlungen verschiedene aufweisen, sind durchweg noch roher und gesellenmäßiger als die Steinbildwerke.

Wie in Niedersachsen, so macht sich auch in Kurhessen, wo die Überreste der künstlerischen Thätigkeit in dieser Periode (durch den Bildersturm reduziert) geringe und wenig bedeutende sind, der gleiche doppelte Einfluß geltend: im Süden vorwiegend der der fränkischen, im Norden mehr der Einfluß der westfälisch-niederrheinischen Kunst. Zur Kennzeichnung der ersteren Richtung gebe ich hier die Abbildung eines der zwei zusammengehörigen Reliefs im Domschatz zu Fulda; ein zartes Empfinden zeichnet die schlanken, fein bewegten Gestalten mit anmutigen Köpfen aus, ohne daß die naturalistische Durchbildung sich bis auf die Details, namentlich auf die Hände erstreckte. Die kleinen Szenen im Hintergrunde sind ganz puppenhaft behandelt. Für letztere Richtung sind namentlich mehrere Altäre in der Elisabethkirche zu Marburg von Interesse: im rechten Querschiff der Johannesaltar und der Martinsaltar, im linken Querschiff die Schutzaltäre der hl. Elisabeth und Katharina. Verschiedene Szenen aus dem Leben der Heiligen sind in Gruppen von kleinen, frei gearbeiteten Figuren nebeneinander gestellt, meist ohne architektonische Gliederung. Die besseren dieser Altäre, namentlich der 1512 ausgeführte Johannesaltar und der beinahe gleichzeitige Katharinenaltar (1511) zeigen die westfälische Art bei lieblicheren Typen und zarterer Empfindung, aber auch ohne den tüchtigen naturalistischen Sinn und die reiche und klare architektonische Anordnung. Als der Verfertiger dieser Schnitzwerke ist neuerdings *Ludwig Juppe* nachgewiesen worden, dessen Thätigkeit in Marburg seit dem Jahre 1496 bis 1530 zu verfolgen ist. Der Marienaltar, der ausnahmsweise in größeren Figuren die Krönung Mariä darstellt, schließt sich im Maßstab der Figuren wie in der Auffassung und Formengebung den fränkischen Bildwerken an. Die gleichzeitigen Grabdenkmäler der hessischen Fürsten, die in der Form und Dekoration noch ganz den älteren Monumenten der Kapelle folgen, sind, je später dieselben entstanden sind, um so roher und handwerksmäßiger.

Von der plastischen Kunst am Mittelrhein haben die furchtbaren Verheerungen, die wiederholt Stadt und Land in gleichem Maße betroffen haben, nur dürftige Reste übrig gelassen. Diese berechtigen uns aber, die mittelrheinischen Bildwerke in Verbindung mit den niederrheinischen zu besprechen, denen sie weit näher verwandt sind als den oberrheinischen Skulpturen. Die gleiche Erscheinung beobachten wir bei den gleichzeitigen Gemälden mittelrheinischer Herkunft. Da diese nun in unverkennbarster Weise sich von der niederländischen und niederrheinischen Kunst beeinflußt oder selbst abhängig zeigen, so dürfen wir die Verwandtschaft jener mittelrheinischen Bildwerke wohl gleichfalls auf den Einfluß der unteren Rheinlande zurückführen.

Die meisten der erhaltenen Monumente sind Steinbildwerke; begreiflicher Weise, da sie der Zerstörung besser Widerstand leisten, als die Holzskulpturen, und anderseits nicht den verführerischen Geldwert besitzen, wie die sonst beständigeren Bronzedenkmäler. Von dem gefeiertsten Denkmal, dem großen Ölberg am Dom zu Speier (1511), stehen nur noch die Rümpfe einiger Figuren. Nach erhaltenen

Zeichnungen muß dieses außerordentlich figurenreiche Monument durch die realistische Auffassung, die selbst auf die Nachbildung des felsigen Terrains mit allen möglichen vierfüßigen Bewohnern sich erstreckte, einen sehr eigentümlichen Eindruck gemacht haben. Dieselben unruhigen Falten, die gleiche energische Bewegung, welche sich in diesen traurigen Resten kundgeben, zeigen auch eine Reihe von fünf zusammengehörigen Steinreliefs in der Taufkapelle des Wormser Domes; nach den darauf angebrachten Jahreszahlen in den Jahren 1487 und 1488 angefertigt. Der Stammbaum Christi und Szenen aus dem Leben des Herrn sind in beinahe frei gearbeiteten Figuren unter gotischen Baldachinen von sehr verwilderter Form dargestellt. Untersetzte, kräftige Gestalten von stark naturalistischer Bildung, in reicher, knitteriger Gewandung, ohne besonderen Geschmack oder gar Schönheitssinn, aber voll herber Energie. Die Bewegung ist noch teilweise befangen, namentlich in den Nebenfiguren; am besten erscheinen die Figuren von zwei Stiftern mit ihren Heiligen. Wahrer empfunden und feiner durchgeführt ist schon die Kreuzesgruppe auf dem Domkirchhofe zu Frankfurt, vom Jahre 1509.

Vereinzelte und zum Teil recht tüchtige Grabdenkmäler, die sich in der Form ganz denen des vierzehnten Jahrhunderts anschließen, finden sich in Frankfurt, Heidelberg u. s. f. Weitaus die bedeutendsten in dieser Gegend besitzt auch aus dieser Epoche der Dom zu Mainz. Schon die Gestalten der Erzbischöfe Johann II. (1419) und Konrad III. (1434) zeigen das Bestreben nach naturalistischer Belebung der Figuren und individuellem Ausdruck. Vorzüglich sind die Grabtafeln des Erzbischofs Diether von Isenburg († 1482) und namentlich die des jungen Prinzen Adalbert von Sachsen († 1484); die Grabfiguren von edlem Ausdruck, obgleich in der Haltung noch etwas ungeschickt, die kleinen Seitenfiguren unter Baldachinen bei lebensvoller Bildung zugleich von einer Zartheit der Empfindung und, wenigstens am letztgenannten Grabmal, von so trefflicher und individueller Gewandung, daß sie an die Gestalten Schongauers erinnern. Ähnlich angeordnet, aber in den Figuren schon stärker bewegt, ist das Grabmal des Kurfürsten Jakob von Liebenstein († 1508). Dasselbe Streben nach reicherer dramatischer Belebung, welches in der Gewandung schon zu unruhigen und selbst manierierten Motiven führt, tritt noch stärker in dem reichsten aller dieser Grabmonumente hervor, in dem des Kurfürsten Uriel von Gemmingen († 1514). Die ungewöhnliche Darstellung zeigt ein Motiv, welches bald in der Hochrenaissance ein sehr verbreitetes wurde: der Kurfürst, neben sich zwei heilige Bischöfe, kniet am Fuße des Kreuzes; je zwei Engel schweben zu den Seiten des Gekreuzigten. In den individuellen Köpfen, dem mageren, muskulösen Körper des Christus macht sich ein herber Naturalismus geltend. Eines der Grabmäler, das des Kurfürsten Berthold von Henneberg († 1504), weist auf einen fremden ausgezeichneten Künstler, dessen Hand mir unverkennbar scheint. Die etwas schüchterne Haltung, die feine Durchbildung des gefurchten Greisenkopfes, die tief unterschnittenen, unruhigen Falten des Gewandes, die zarten, reizvollen Heiligenfigürchen zur Seite des Erzbischofs sind sämtlich für *Tilman Riemenschneider* bezeichnend, dessen Überlegenheit hier zwischen der Reihe tüchtiger Arbeiten gleichzeitiger Mainzer Künstler nicht zu leugnen ist.

Daß die reichen Städte am mittleren Rheinlauf neben der dekorativen und monumentalen Plastik, von der die aufgeführten Werke die geringen Überreste dar-

stellen, zahlreiche Künstler auch in der kleinen Plastik zur Ausschmückung des Zimmers, der Privatkapellen u. s. f. beschäftigt haben, dürfen wir von vornherein annehmen. Es sind uns aber auch einige wenige Beispiele der Art erhalten, die mit Sicherheit auf den Ursprung aus der Pfalz, Rheinhessen oder Nassau zurückzuführen sind. Ein sehr reizvolles Altärchen der Art, in Thon ausgeführt und alt bemalt, besitzt der Dompfarrer Münzenberger in Frankfurt a. M. In spätere Zeit, um 1515 bis 1520, fällt die Entstehung des bekannten Alabasterfigürchens der Judith im Nationalmuseum zu München, an dessen Sockel sich *Conrat Meit* zu Mainz als der Verfertiger nennt. Der Naturalismus in der Darstellung des Nackten, insbesondere die täuschende Wiedergabe der Haut, ist wohl von keinem zweiten deutschen Künstler so weit getrieben. Die gleiche Behandlung und dieselbe Formengebung zeigen die mit Recht so berühmten, früher dem Dürer zugeschriebenen Buchsbaumstatuetten von Adam und Eva im Museum zu Gotha, die ich deshalb für Arbeiten desselben Meisters halte. Auch der übereinstimmende Typus in beiden Frauenköpfen und die gleiche Haartracht weisen zum Überfluß auf diesen Meister, der freilich in den Gothaer Figürchen durch das glücklichere Motiv sich von der reinen Nachbildung seines Modells mehr losgemacht hat. Einzelne Medaillen, namentlich von pfälzer Fürsten, gehören wohl ähnlichen Künstlern der mittelrheinischen Städte.

Die Denkmäler dieser Epoche am Niederrhein haben mit den spärlichen Überresten, welche der Bildersturm und die Freiheitskriege in den Niederlanden übrig gelassen haben, sowie mit den besten Bildwerken Norddeutschlands, namentlich in den Küstenstädten der Ostsee, so große Verwandtschaft, daß wir vorweg auf die Frage ihrer Beziehung zueinander näher eingehen müssen. Auch in der gleichzeitigen Malerei beobachten wir ein ähnliches Verhältnis zwischen der niederländischen und der niederrheinischen Schule. Daß hier im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts die niederländische Malerei die gebende, die niederrheinische aber die empfangende ist, kann jetzt keinem Zweifel mehr unterliegen: Jan Joest wird als ein Holländer von Geburt angesehen, und im „Meister des Todes der Maria" erkennt man, wenn nicht einen geborenen Niederländer, doch einen Schüler des Quinten Massys, wie der „Meister der Lyversberger Passion" als ein Nachfolger des Roger erscheint. Das umgekehrte Verhältnis der beiden Malerschulen nimmt man für den Anfang des fünfzehnten und das Ende des vierzehnten Jahrhunderts an. Doch meiner Ansicht nach mit Unrecht; einige sehr ausgezeichnete Reste dieser Zeit in niederländischen Sammlungen und Kirchen, die gewiß an Ort und Stelle entstanden sind, scheinen mir den Beweis dafür zu liefern, daß die Kunst sich hier gleichzeitig in sehr verwandter, tüchtiger Weise entfaltete. Bei der glänzenden Entwickelung der Städte in den Niederlanden während des vierzehnten Jahrhunderts ist eine solche Abhängigkeit von der Kunst in Köln schon von vornherein unwahrscheinlich; Städte wie Gent und Brügge oder Utrecht werden damals in ihrer Kunstentwickelung dem nahen und in manchen Beziehungen zu ihnen stehenden Köln verwandt gewesen sein, aber abhängig waren sie gewiß nicht. Das Auftreten der Brüder van Eyck wäre sonst nicht erklärbar. Dasselbe Verhältnis müssen wir aber in der gleichen Zeit auch für die plastische Kunst dieser Provinzen annehmen. Die enge Verbindung derselben miteinander wird auch eine verwandte

Plastik hervorgebracht haben; wenn aber dabei ein Einfluß der einen Provinz auf die andere überhaupt angenommen werden muß, so ist es vielmehr wahrscheinlich, daß wenigstens mit dem fünfzehnten Jahrhundert die Niederlande tonangebend wurden. Für den Ausgang des Jahrhunderts und die folgenden Jahrzehnte beweisen dies die Denkmäler. Dieselben sind in dieser Zeit in den niederrheinischen Städten, in Köln, Calcar, Xanten u. s. w., in ganz Westfalen und überhaupt in Norddeutschland vorwiegend Altarwerke. In den Niederlanden haben wir kein sicheres Urteil darüber, da gerade die Altäre durch die Bilderstürmer fast ausnahmslos zerstört worden sind. Aber nach dem Reichtum an bildgeschnitzten Altären, den z. B. eine Grenzstadt wie Calcar aufweist, und nach den in Deutschland, Spanien, Nordfrankreich zerstreuten Schnitzaltären niederländischen Ursprungs dürfen wir gewiß das Gleiche auch für die Niederlande selbst annehmen. Gemeinsam ist allen diesen Altären die Zusammensetzung aus zahlreichen Darstellungen mit vielen kleinen Figuren, die Vorliebe für Ausführung in Holz, und zwar regelmäßig in Eichenholz, sowie die reiche Vergoldung und Bemalung derselben, falls der Mangel an Mitteln nicht dazu zwang, den Altar unbemalt und unvergoldet zu lassen. In den einzelnen Kompositionen sind die Figuren soweit frei gearbeitet und sogar in mehreren Reihen hintereinander angeordnet, daß sie wie Gruppen und nicht mehr wie Reliefs erscheinen. Eingerahmt sind sie durch ein außerordentlich reiches, spielendes, aber malerisch wirkungsvolles gotisches Maßwerk. In dieser reichen, oft prächtigen malerischen Gesamtwirkung liegt der Hauptreiz dieser Altarwerke, wodurch sie selbst den besten oberdeutschen Schnitzaltären meist überlegen sind. In ihrem inneren Gehalt stehen sie jedoch in der Regel hinter diesen zurück. Geschickte Anordnung, Lebendigkeit der Erzählung, genrehafte Auffassung können doch nicht vollständig entschädigen für den äußerlichen und oft selbst kleinlichen und barocken Sinn der einzelnen Kompositionen und Figuren. In ähnlicher Weise gilt dasselbe ja auch von den gleichzeitigen Gemälden der Bles, Orley, Leiden, Jakob von Amsterdam und des „Meisters vom Tode der Maria“.

Meine obige Behauptung, daß die hervorragendsten Altäre dieser Art in Norddeutschland auf niederländische Bildschnitzer zurückgehen, wird man freilich bei einer Durchsicht der Kirchen und Sammlungen von Belgien und Holland nicht bestätigt finden; es sind hier nur einige wenige Altäre erhalten (namentlich im Brüsseler Museum der Porte de Hal; außerdem in den Erzbischöflichen Museen zu Utrecht und Haarlem, in der Liebfrauenkirche zu Brügge u. s. f.). Aber nach dem Charakter derselben sowie nach den Gemälden, welche mit ihnen verbunden sind, lassen sich eine Reihe meist viel hervorragenderer, weit zerstreuter Altarwerke mit Sicherheit als Arbeiten von Künstlern aus Brüssel, Haarlem oder anderen niederländischen Städten bestimmen. Wir können hier auf diese fremde Kunst nicht näher eingehen; insbesondere müssen wir sie, soweit dieselben in Nordfrankreich, Spanien, Portugal und selbst in Italien sich befinden, unberücksichtigt lassen. Nur die bedeutendsten dieser Werke auf deutschem Boden will ich hier namhaft machen, teils weil sie regelmäßig für deutsche Arbeiten angesprochen werden, teils wegen des Einflusses, den sie auf die Bildschnitzerei in Norddeutschland geübt haben.

Wohl der vollständigste und prächtigste Altar dieser Art befindet sich in Güstrow in Mecklenburg; hier nennt sich der Bildschnitzer *Jan Borman* von Brüssel, von

dem noch in seiner Heimat ein ähnlicher Schnitzaltar erhalten ist. Als sein Mitarbeiter ist neuerdings der junge Barend van Orley erkannt worden. Beide haben augenscheinlich auch ein Altarwerk von ähnlichem Umfang und gleich trefflicher Erhaltung, den Marienaltar von 1518 in der Briefkapelle der Marienkirche zu Lübeck, hergestellt. Lübeck besitzt auch in der Brömserkapelle der Jakobikirche einen, ausnahmsweise in feinem Sandstein ausgeführten Kreuzigungsaltar, der die Hand eines verwandten, dem Borman noch überlegenen etwas älteren vlämischen Künstlers verrät. Wie diese und einige geringere Altäre (so vielleicht der Laurentiusaltar in der Katharinenkirche) ihre Bestellung und Einführung jedenfalls den engen Handelsbeziehungen von Lübeck zu den niederländischen Städten verdanken, so sind auf dem gleichen Wege eine Anzahl ähnlicher Altarwerke auch nach Danzig und seiner Umgebung gekommen. Das Hauptstück, der Marienaltar der Reinholdskapelle in der Marienkirche, vom Jahre 1516, ist den Schnitzaltären in Güstrow und Lübeck ganz nahe verwandt; die Gemälde möchte ich jedoch für Arbeiten vom „Meister des Todes der Maria" halten. Der Fleischhaueraltar ebenda trägt in den Bildwerken und Gemälden mehr den Charakter der holländischen Schule. Um ein oder zwei Jahrzehnte älter sind zwei weniger reiche Kreuzigungsaltäre derselben Kirche, deren Künstler wohl gleichfalls den nördlichen Provinzen der Niederlande angehörten. Dasselbe ist der Fall mit zwei bedeutenderen Schnitzaltären, welche als Stiftungen von Danzig in die benachbarten Kirchen von Zuckau und Praut gekommen sind. Auch sonst werden wohl in den Ostseestädten, in Westpreußen, Pommern, Mecklenburg und Schleswig-Holstein bei näherer Prüfung vereinzelte Schnitzaltäre als solche von den Niederlanden eingeführte Arbeiten sich nachweisen lassen. Die Museen von Hannover, Dresden und Nürnberg haben je ein kleineres Altarwerk der Art aufzuweisen. In der Rheinprovinz und namentlich in Westfalen sehen wir gleichzeitig selbständige Bildschnitzerschulen entwickelt, die jedoch in mannigfachen Beziehungen zu den Niederlanden stehen, von wo aus auch in diese Provinzen sicherlich der eine oder andere Altar eingeführt wurde. Dies ist uns unter anderen für den Hochaltar in Clausen und für den steinernen Lettner in Maria zum Kapitol in Köln, der 1524 in Mecheln angefertigt wurde, bezeugt.

In der Rheinprovinz nimmt Köln in dieser Epoche, nach den erhaltenen Bildwerken zu urteilen, keineswegs eine hervorragende Stellung ein. Am zahlreichsten und vorteilhaftesten sind hier die frühesten Denkmäler, meist aus Stein und noch mit gotischen Nachklängen. Schon eine Verkündigung in St. Cunibert, vom Jahre 1439, ist nach der Empfindung und Bewegung dieser Epoche zuzurechnen. Die Grablegungsgruppe im rechten Querschiff des Doms, wohl schon nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden und steif in den Nebenfiguren, ist bemerkenswert durch die Art, wie die stark naturalistische Durchbildung im Leichnam Christi durch edle Auffassung gemildert ist. Geringer ist ein späteres heil. Grab in St. Maria im Kapitol, wo mehrere tüchtige Statuen im Querschiff (Christus und Maria) und im Chor (Madonna). In der bekannten Kolossalgestalt des heil. Christoph im Dom hat sich der Künstler mit einem gewissen Behagen, aber zugleich mit Geschick in der treuen Wiedergabe seines derben Modells ergangen. Anziehender tritt ein ähnliches Streben in der fein bewegten Gruppe der Anbetung der Könige im Chor

hervor; diese halblebensgroßen Thonfiguren werden bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden sein. Zu den geschnitzten Holzaltären, welche auch in Köln — wie fast überall am Rhein und in Westfalen — erst gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in ihren malerischen Gruppenbildern mit zahlreichen kleinen Figuren Mode werden, bildet ein kleines Steinrelief unter der Orgel der Ursula-



Mariä Vermählung; aus dem Marienaltar in der Pfarrkirche zu Calcar.

kirche den Übergang, eine Kreuzesschleppung mit zahlreichen, teilweise ganz frei gearbeiteten Figürchen, unter ihnen zur Seite die Stifter. In der Empfindung, in den Verhältnissen und in der Durchbildung der Figuren wie in der Gewandung stehen die rheinischen Schnitzaltäre sämtlich mehr oder weniger hinter dieser um das Jahr 1500 entstandenen Arbeit zurück. Auffallend ist auch die kleine Zahl solcher Bildschnitzereien in Köln selbst: zwei Altäre im Dom und einer in St. Peter; alle

um 1520 entstanden und die Kreuzigungstragödie in den drei Hauptszenen: Kreuzschleppung, Kreuzigung und Beweinung, darstellend, die in ähnlicher Weise den Inhalt der meisten dieser Schnitzaltäre in Norddeutschland ausmachen. In der Staffel pflegen dann eine Reihe kleiner Darstellungen, meist aus der Jugend Christi, angebracht zu sein; ganz kleine Statuetten oder Gruppen in der Einrahmung. Von den Altären im Dom hat der im rechten Querschiff noch seine alte Bemalung, der im Chorumgang ist neu vergoldet und bemalt. Letzterer steht den holländischen Bildwerken in den ausgeschwungenen Stellungen und in der phantastischen Tracht besonders nahe.

Ähnliche, aber im künstlerischen Wert ihrer Schnitzereien meist geringere Altäre besitzen die Kirchen in Merl, Siersdorf und Euskirchen, je zwei finden sich in Zülpich und Cleve; fast ausnahmslos die Passion in der oben angegebenen Anordnung und Folge enthaltend. Die größte Zahl und die mannigfachsten Schnitzaltäre, die einen Zeitraum von etwa fünfzig Jahren umfassen, besitzt die Stadt Calcar in der Nikolaikirche. Den fleißigen Forschungen des Geistlichen an dieser Kirche verdanken wir hier ausnahmsweise die Kenntnis der Daten ihrer Entstehung und die Namen der meisten Künstler. Bei den Beziehungen zu dem benachbarten Holland, die in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts durch die Ernennung eines Suffraganbischofs aus Utrecht noch enger geknüpft wurden, ist es zweifellos, daß die holländische Kunst als Vorbild einen hervorragenden Einfluß auf die Künstler in Calcar geübt hat; werden ja sogar jene Schnitzaltäre ausdrücklich als „niederländische Arbeit“ bezeichnet. Bei der Zahl dieser Arbeiten, bei der verhältnismäßig unbedeutenden Stellung von Calcar und dem Fehlen einer Schultradition ist es sogar wahrscheinlich, daß von den in Calcar beschäftigten Künstlern die Mehrzahl erst für die Ausführung jener Altäre nach Calcar gezogen wurde, daß wir daher teilweise geborene Holländer und namentlich Westfalen in ihnen zu suchen haben. In diesen Arbeiten sind sie keineswegs den besten niederländischen oder selbst westfälischen Bildschnitzern überlegen oder nur gewachsen; das Interesse dieser Schnitzwerke liegt vielmehr hauptsächlich in der Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit derselben, sowie in der Erhaltung der Urkunden darüber.

Die unbemalten Schnitzwerke des Hochaltars, der namentlich durch seine Gemälde von Jan Joest bekannt ist, wurden 1498—1500 von *Loedewick, Derik Jegher* und *Jan van Holders* ausgeführt. Namentlich die drei Predellenstücke von der Hand des letztgenannten sind sehr gering. In dem Mittelbild des Meisters Loedewick sind sämtliche Szenen der Passion mit der Hauptdarstellung der Kreuzigung derart zusammengezogen, daß sie wie eine einzige Komposition in verschiedenen Gruppen erscheinen; nicht zum Vorteil der Übersichtlichkeit und Gesamtwirkung. In Erfindung und Durchführung überrascht ein sehr energischer und ausgeprägter Naturalismus, der auf einen Künstler holländischer Herkunft und Schule schließen läßt. Man beachte nur die Mannigfaltigkeit und Wahrheit in der Bewegung der Pferde! Der etwa gleichzeitige Georgsaltar, von unbekannter Hand, zeigt einen ähnlichen Naturalismus kleinlicher und weniger verstanden. Im Altar der sieben Freuden Mariä, dessen Mittelfeld schon 1492 vom Meister *Arnt* vollendet wurde, fällt der für diese frühe Zeit auffällige Mangel an klarem, einheitlichem Aufbau ins Auge. In Richtigkeit der Verhältnisse und Lebendigkeit der Schilderung ist der Künstler dagegen wohl der bedeutendste unter den



Verspottung Christi.

Gruppe vor dem Dom zu Xanten.



Calcarer Meistern, weshalb ich eine der Kompositionen (auf Seite 217) in Holzschnitt wiedergebe. Das gleichfalls unbemalte Gegenstück, der Altar der sieben Schmerzen der Maria, von *Hendrik Douwermann*, wurde erst fast dreißig Jahre später (1521) vollendet, zeigt aber im wesentlichen noch den ähnlichen Charakter; ausgenommen die große Gruppe der Pieta in der Mitte, welche unter dem unmittelbaren Einfluß Michelangelo's entstanden ist. Am tüchtigsten durchgebildet ist die größere Gruppe der Maria Selbdritt am Annenaltar, 1490 von *Derik Bogaert* vollendet. Von der am Niederrhein und in Westfalen seltenen Form der Altarwerke mit lebensgroßen Einzelfiguren besitzt die Kirche zwei mit je drei Heiligengestalten, beide schon mit ausgebildeter Renaissancearchitektur; der Johannesaltar von *Jan Boegel*, um 1540, ist besonders manieriert in den Figuren.



Madonna mit der Traube. Berlin, Kgl. Museen.

Auch der Dom in Xanten hat verschiedene ähnliche Altarwerke aufzuweisen, die zum Teil urkundlich auf Künstler des benachbarten Calcar zurückgehen. Der Antoniusaltar enthält, in ähnlicher Weise wie die letztgenannten Altäre, vier Einzelfiguren von Heiligen in reicher Einrahmung; tüchtige Gestalten vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Der Altar der heil. Märtyrer, um 1500 entstanden, zeigt in charakteristisch westfälischer Art die drei Hauptszenen der Passion. Der jüngere Marienaltar, etwa von 1520, ist namentlich durch den „Wurzelstock Jesse“ an der Predella bemerkenswert, ein Wunder der Bildschnitzerei, die auch in den Figuren hier ihr Bestes leistet. Xanten besitzt auch eine größere Zahl von Steinbildwerken dieser Zeit: die Figuren am Hauptportal vom Jahre 1503, verschiedene Heiligenstatuen im Mittelschiff, namentlich aber die vier Stationen und die Kreuzigungsgruppe am Wege zum Hauptportal, vom Jahre 1525. Diese Gruppen lebensgroßer Figuren, von denen die „Verspottung Christi“ hier im Holzschnitt wiedergegeben ist, dürfen wohl als die besten Leistungen der großen Plastik dieser Zeit am Niederrhein bezeichnet werden. Ein edles Maßhalten in der Charakteristik sowohl wie in der Bewegung, Geschmack in der Anordnung und Gewandung,

selbst die feine Durchbildung der einzelnen Gestalten mit trefflichen porträtartigen Köpfen und eine gewisse Größe der Auffassung zeichnen diese Arbeiten vor fast allen anderen Werken dieser Zeit aus. Von ganz besonderem Reiz ist das junge Stifterpaar am Fuße des Kreuzes. Sonst sind Steindenkmäler, selbst Grabsteine, am ganzen Niederrhein selten und wenige derselben haben künstlerischen Wert. Ich nenne nur das frühe Grabdenkmal des Erzbischofs Jakob von Styrck († 1456) im Museum zu Trier.

Eine verhältnismäßig größere Zahl niederrheinischer Schnitzaltäre ist auch vollständig oder in einzelnen Teilen in die Museen und Privatsammlungen gekommen. So der große Altar („aus der Nähe von Calcar") im Nationalmuseum zu München, der bessere Altar aus Pfalzel (bei Trier) in der Votivkirche zu Wien, ein (vielleicht niederländischer) unbemalter Altar im South Kensington Museum, zahlreiche Gruppen von verschiedenen solchen Altären vom Niederrhein und aus Westfalen im Berliner Museum u. s. f. Die letztgenannte Sammlung besitzt auch verschiedene kleine Schnitzarbeiten in Buchsbaum, welche einen sehr hohen Begriff von der Kunstfertigkeit in den Rheinlanden geben. Die nebenstehenden Abbildungen sprechen besser als jede Beschreibung. Die Madonnenstatuette, verhältnismäßig groß, gehört noch der Übergangszeit um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts an; die heil. Barbara ist erst um 1520 entstanden. Die einfache kleine männliche Büste, aus derselben Zeit, hat ein paar gleichwertige Pendants in den Büsten eines Ehepaares im Besitz von Baron Ferdinand Rothschild in London; die großartige Auffassung und meisterhafte Wiedergabe des Bildnisses, wie die Kostüme lassen aber eher auf niederländische als auf niederrheinische Künstler schließen.



Männliche Büste. Berlin, Kgl. Museen.

Die Altarwerke von Xanten und Calcar leiten uns zu den Bildwerken Westfalens, da mutmaßlich eine Reihe der in jenen Städten beschäftigten Künstler Westfalen von Geburt waren. Denn Westfalen, das in der Architektur dieser Periode eine eigenartige und bedeutende Stellung in Deutschland einnimmt, entfaltet auch in der Plastik, insbesondere in der Bildschnitzerei, eine umfangreiche und beachtenswerte Thätigkeit. Die Schnitzaltäre sind einfacher und geschmackvoller aufgebaut als die meisten jener oben genannten niederrheinischen Altäre. Regelmäßig pflegt das Kreuzigungs-

drama in den drei Hauptszenen so dargestellt zu werden, daß die Kreuzigung in der Mitte, die Kreuztragung und Beweinung unter dem Kreuz auf den Seiten angebracht sind; erstere gewöhnlich in doppelter Höhe. Unterhalb dieser in beinahe freien Figuren komponierten Hauptdarstellungen, in deren Einrahmung in ganz kleinen Figuren andere Szenen aus der Passion angebracht sind, befinden sich kleine Szenen aus der Jugend Christi in predellenartiger Anordnung. In der Regel sind die Kompositionen klarer und ruhiger, die Figuren richtiger in den Verhältnissen, edler im Ausdruck und weniger verrenkt in den Bewegungen, als in manchen niederrheinischen Schnitzaltären. Diese Arbeiten entsprechen in Empfindung und Formengebung den besten Gemälden der westfälischen Schule. Leider sind nur wenige Altäre bemalt. Teils ist die Bemalung und Vergoldung abgewaschen worden; meist ließ man aber wohl, da die Mehrzahl dieser Altäre sich in Dorfkirchen befindet, aus Mangel an ausreichenden Mitteln, die Schnitzereien unbemalt.


Heilige Barbara. Berlin, Kgl. Museen.

Eine frühere gute Arbeit (um 1500) ist der Kreuzigungsaltar der Johanneskirche zu Osnabrück, wo in der Marienkirche ein etwas späterer Altar mit der gleichen Darstellung sich befindet, dessen Figuren in der Bewegung unruhiger sind. Nahe bei Bielefeld besitzt die Kirche zu Bissenheim einen dem erstgenannten nahe verwandten Altar. Noch ins Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gehören der Kreuzigungsaltar in der Oberen Stadtkirche zu Iserlohn und der Marienaltar in der Jakobikirche zu Homfeld. Im Kreise Hamm ist namentlich der Schnitzaltar in Rhynern, um 1510, ein den holländischen Arbeiten sehr nahekommendes Werk. Geringer ist der spätere Altar in Lynden; wie der obengenannte wieder mit den Kreuzigungsszenen. Einen besonders reichen Altar dieser Art besitzt die Nikolaikirche zu Bielefeld; interessant durch das gesicherte Datum 1509, während ein Altar in der benachbarten Dorfkirche zu Eger wichtig ist, weil sich daran der Künstler *Hinrick Stanvoer* (1525) nennt. Bedeutender ist der Passionsaltar in der Kirche zu Schilde unweit Bielefeld. Dortmund hat in der Petrikirche einen sehr umfangreichen Altar dieser Art aufzuweisen, der aber von dem, wohl gleichfalls in Dortmund gearbeiteten, reich vergoldeten Altar des benachbarten Kirchlinde

übertroffen wird; hier ist das Mittelfeld ausnahmsweise in zwei Darstellungen geteilt: unten die Kreuzigung, oben die Auferstehung.

Ähnliche Schnitzaltäre sind noch in größerer Zahl in den Dorfkirchen Westfalens zerstreut. Steinbildwerke sind daneben selten. Grabdenkmäler fehlen fast ganz; einige wenige Ölberg- und Kreuzigungsgruppen sind Steinmetzenarbeiten. In Münster ist das Relief mit dem Einzug Christi in Jerusalem, am Turm des Doms, eine lebensvoll empfundene und wirkungsvolle Arbeit vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Um die Mitte bis zum Ausgang dieses Jahrhunderts entstanden auch die Statuen im Mittelschiff der Johanneskirche zu Osnabrück: die Apostel, Maria und Christus (die beiden Johannes geringe Arbeiten späterer Zeit). Die ältesten darunter erscheinen in ihren schlanken, etwas ausgebogenen Formen und ihrer Haltung noch stark gotisch; aber sie zeigen fast ausnahmslos eine tüchtige, wenn auch derbe Charakteristik, energische Haltung, frische und eigenartige Auffassung und naturalistische Durchbildung bis in die Falten der Gewandung. Dagegen ist der aus dem Dom in die Kunstsammlung zu Münster versetzte Steinaltar mit einer Kreuzigung in zahlreichen kleinen Figuren eine ziemlich rohe Nachahmung der ähnlichen Schnitzaltäre. Weit vorzüglicher sind die aus Formen hergestellten Thonreliefs, meist die Madonna im Rosenhag darstellend, als deren Künstler sich ein *Jodocus Vredis* nennt; verschiedene im Museum zu Münster, zwei im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Über die Bildwerke in den übrigen Provinzen an der Nord- und Ostsee können wir uns kurz fassen; mit wenigen Ausnahmen haben sie nur ein lokales Interesse. Zu einer höheren künstlerischen Bedeutung bringen es nur die Künstler, welche an den niederrheinischen und niederländischen Vorbildern sich auszubilden im stande waren; dies ist namentlich in Lübeck und in seiner weiteren Umgebung der Fall.

Von dem niedrigen Stand der Kunstübung in den nördlichen Teilen von Niedersachsen kann man sich am besten einen Begriff bilden bei einem Gang durch das Welfenmuseum in Herrenhausen bei Hannover, in welchem eine Reihe von Schnitzaltären aus verschiedenen Teilen der Provinz Hannover zusammengebracht sind. Nur wo sich dieselben von den westfälischen oder niederländischen Bildwerken beeinflußt zeigen (z. B. in einem großen bemalten Kreuzigungsaltar zu Lüneburg), erheben sie sich über das Maß des Handwerks. Wenn es in Mecklenburg und Schleswig-Holstein besser bestellt war, so verdankten diese Provinzen dies namentlich der reichen Zufuhr fremder, namentlich niederländischer Bildwerke nach und über Lübeck und dem regeren Kunstleben, welches die Bedürfnisse der reichen Hansestadt unter dem Einfluß jener fremden Kunst auch in dieser Periode noch hervorriefen. Die wertvollsten Bildwerke in Lübeck sind in Stein ausgeführt. Die Marienkirche besitzt hinten an der Rückseite der Chorschranken vier größere Hochreliefs, je zwei zusammengeordnet: Fußwaschung und Abendmahl, Ölberg und Gefangennahme Christi, von denen die beiden ersteren in den lebensvollen Köpfen und im Ernst der Darstellung sich den Werken eines Adam Kraft vergleichen lassen. Die Gewandung ist etwas unruhig und ohne größere Motive, die Figuren erscheinen in der Haltung eher zu ruhig, im Ausdruck teilweise zu ernst und stumm; doch sind sie von trefflich individueller Durchbildung der Köpfe. Von ähnlichem Charakter und durch die alte Bemalung noch von besonderem

Interesse ist die Statue des heil. Antonius von Padua, ebenfalls im Chor und gleichfalls etwa um 1500 entstanden. Der Lettner ist in seinen oberen Teilen etwa zwanzig Jahre jünger; die Figuren des Unterbaues gehören jedoch noch der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an. Einige derselben, namentlich der junge Johannes und der Engel Gabriel mit seinem schönen Lockenkopf, verbinden mit der feinen naturalistischen Charakteristik einen der sonst so verwandten niederländischen Kunst fremden idealen Zug in der vornehmen Haltung und Gewandung. Im Dom wirken zwei steinerne Madonnenstatuen von ähnlichem Charakter und guter Empfindung (die eine mit der Jahreszahl 1509) durch ihre Größe etwas nüchtern. Ich möchte daher einem unscheinbaren bemalten Epitaph im Chorumgang, vom Jahre 1468, den Vorzug geben: die Madonna zwischen zwei Heiligen, zur Seite der sehr lebendig aufgefaßte Stifter; offenbar stark von niederländischen Arbeiten beeinflußt.

Unter den zahlreicher vertretenen Holzschnitzereien ist die lebensgroße Statue des Evangelisten Johannes in der Marienkirche (gegenüber dem Lettner) in der edlen Haltung und den feinen Zügen den besten dieser Steinbildwerke gewachsen. Der originelle Sockel und Baldachin, der tiefe Ton der alten Färbung und Vergoldung geben der Figur noch einen besonderen malerischen Reiz. Gegenüber diesen gerade durch ihre ruhige Haltung auffallenden Gestalten ist eine große Gruppe im Städtischen Museum (Katharinenkirche) durch die kühne und glückliche Wiedergabe des außerordentlich dramatischen Moments von besonderem Interesse: der heil. Georg im Kampfe mit dem Drachen. In der Ausführung flüchtig und derb, aber trefflich empfunden, namentlich in der Bewegung von Roß und Reiter*). Die Sammlung der Katharinenkirche besitzt außerdem eine stattliche Reihe größerer und kleinerer Altäre dieser Zeit, die aber meist rohe, handwerksmäßige Arbeiten sind. Feiner empfunden sind unter anderen die Altäre mit der Messe des heil. Gregor (1496) und mit der Krönung Mariä zwischen zwei weiblichen Heiligen; letzterer nach Anordnung, Bildung der Gestalten und Gewandung mehr der fränkischen Schule sich nähernd. Durch die naiv genrehafte Auffassung spricht auch der Lukasaltar an.

Zu Deutschlands gefeiertsten Altarwerken gehört der Schnitzaltar im Dom zu Schleswig, den *Hans Brüggemann* 1515—1521 (für die Klosterkirche zu Bordesholm) ausführte. In der That hat Norddeutschland und haben selbst die Niederlande kein plastisches Altarwerk von dem Umfange, dem Reichtum im Aufbau und zugleich von der Klarheit in der Anordnung aufzuweisen. Dabei ist die Auffassung des Künstlers eine sehr eigenartige, energische und dramatische; freilich verbunden mit einer gewissen Derbheit und gelegentlich selbst Roheit, die auch in der Bildung und in den Typen seiner reckenhaften Gestalten sich geltend macht. Wenn man dem Künstler die Ehre angethan hat, ihn Dürer zu vergleichen und sogar in einzelnen Beziehungen über diesen zu stellen, so verrät das eine große Überschätzung seiner Bedeutung. Brüggemanns künstlerisches Empfinden geht nicht bis zur Abrundung der Komposition und zur Durchbildung der einzelnen Figuren in ihren Details; diese sind vielmehr oft stark vernachlässigt, die Proportionen verfehlt, die Bewegungen und selbst

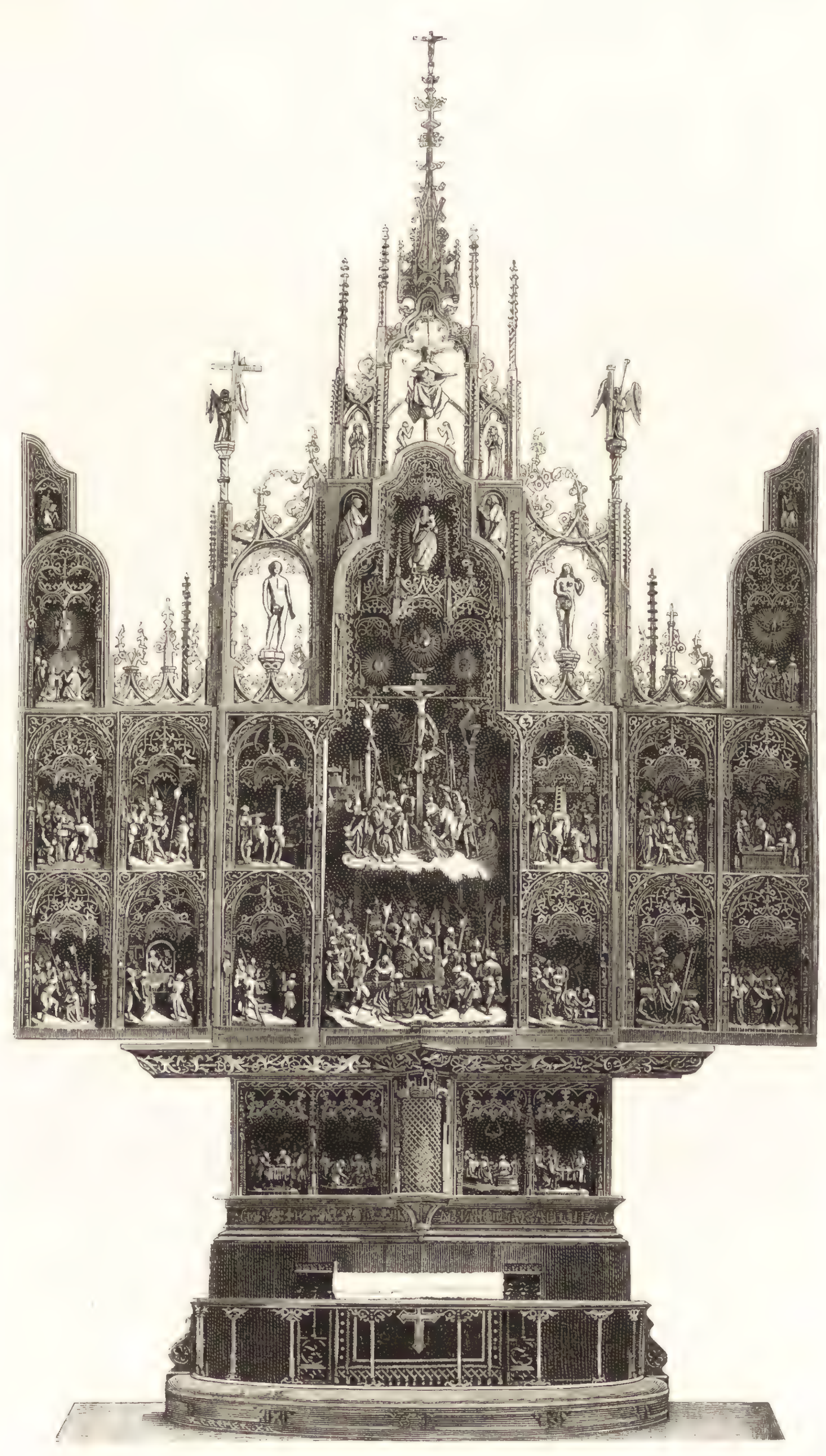
*) Man vergleiche die Georgsgruppe im Museum zu Stockholm von 1489; noch befangener und altertümlicher, aber von hervorragendem Interesse durch das außerordentlich reiche Beiwerk.

der Ausdruck gelegentlich sogar schon manieriert. Aber in jener derben Kraft der Empfindung, in der dramatischen Lebendigkeit ist der Schleswiger Altar allerdings eine so achtungswerte Leistung, wie Norddeutschland eine zweite nicht aufzuweisen hat. Herausgebildet hat sich Brüggemann offenbar an den niederländischen Altarwerken, welche über Lübeck eingeführt wurden, wenn er nicht gar selbst in den Niederlanden gelernt hat; aber das Beste in seiner Kunst ist doch keineswegs angelernt, sondern Eigenart des Künstlers und seiner Heimat. Denn ganz allein steht der Schleswiger Altar in dieser Gegend nicht da, wenn er auch weitaus die hervorragendste Leistung ist. Der Hochaltar in Segeberg enthält die Kreuzigung in Verbindung mit je sechs Szenen der Passion in ähnlicher Weise angeordnet und in ähnlichem Reichtum des Aufbaues; zugleich — im Gegensatz zum Schleswiger Altar — bemalt und vergoldet. Dasselbe ist der Fall mit dem kleineren Passionsaltar in Altenbruch bei Cuxhaven. Andere Altäre dieser Art oder Teile von solchen besitzt die Nikolaikirche zu Kiel, das Taulow-Museum daselbst u. s. f. In ihnen verrät sich, wenn auch bei weit geringerem Talent, die gleiche Auffassung und Formengebung wie bei Brüggemann.

Die Bildwerke in Mecklenburg sind geringer, als die um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstandenen Arbeiten (vergl. S. 106) erwarten ließen. Hier wirkte keine Persönlichkeit von der künstlerischen Bedeutung des Hans Brüggemann, und daher halten sich auch die besseren, ziemlich zahlreichen Schnitzaltäre in den Kirchen von Wismar, Güstrow und namentlich im Museum zu Schwerin auf dem gleichen Niveau nüchterner Mittelmäßigkeit. Im Gegensatz gegen die Lübecker und Holsteiner Altäre enthalten sie meist nur Einzelfiguren ohne freiere Bewegung und Ausdruck.

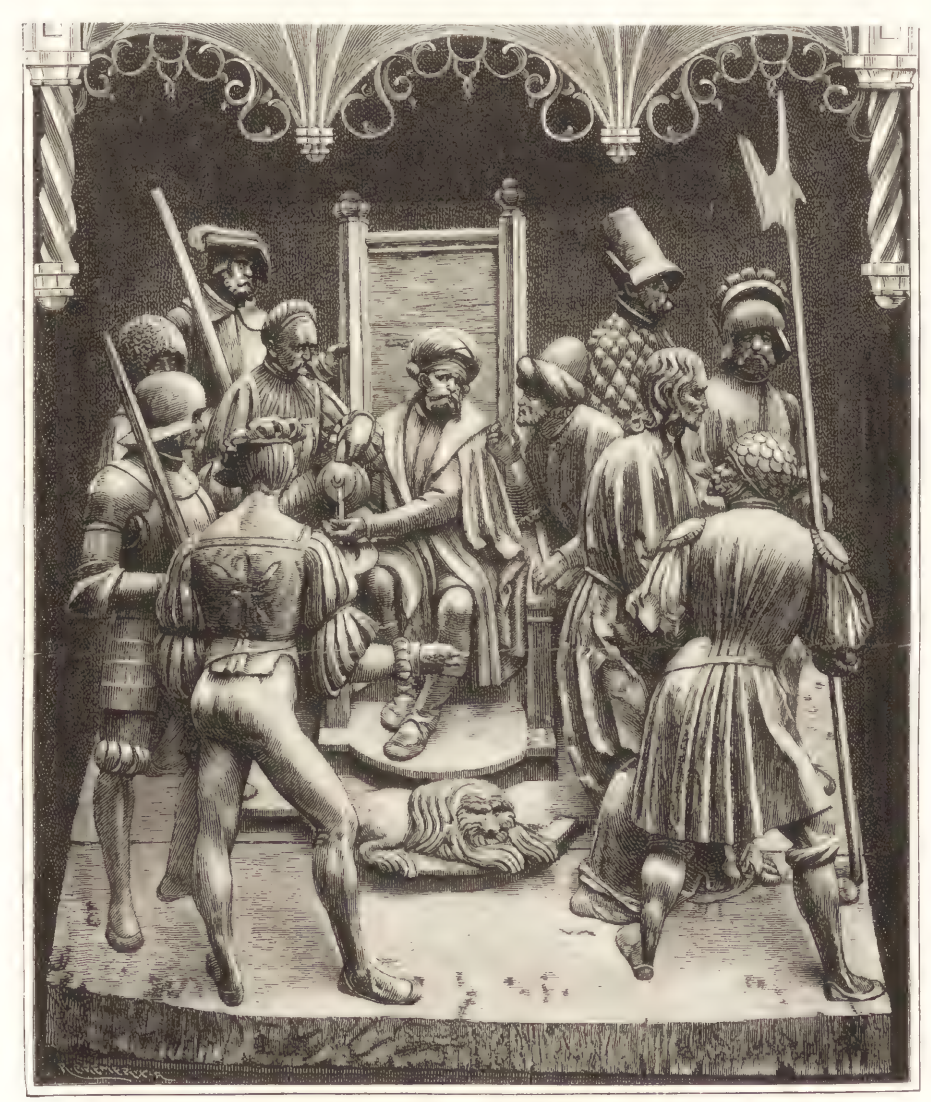
Auch in Pommern ist die verhältnismäßig größere Zahl von teilweise sehr stattlichen Schnitzaltären, auf die auch hier die Bildwerke beinahe beschränkt erscheinen, nur von geringem Kunstwert. Wenn sie trotzdem in der Kunstgeschichte ausführlicher behandelt worden sind, so beruht dies auf einseitiger Überschätzung. Auch hier ist es das Passionsdrama, welches die Motive für die meisten Altäre abgiebt; in der Mitte die Kreuzigung, auf den Flügeln übereinander mehrere kleinere Szenen der Passion, in der Predella Szenen aus der Jugend Christi. Auch in Anordnung, Auffassung, Maßstab, Zahl der Figuren und Bemalung bilden niederländische Altäre das Vorbild für diese Arbeiten. Doch haben sie, neben jenen, etwas Starres und Befangenes; die Figürchen erscheinen in den meisten Altären wie Marionetten, bei denen von feinerer naturalistischer Durchbildung nicht die Rede sein kann. Bei den besten dieser Altarwerke kann man zweifelhaft sein, ob eine geringe niederländische Arbeit oder ein ganz unter niederländischem Einflusse stehendes Werk vorliegt. So z. B. bei einem kleinen Flügelaltar mit der Kreuzabnahme in der Nikolaikirche zu Stralsund (um 1520). Eine sehr charakteristische einheimische Arbeit ist dagegen der kolossale Hochaltar derselben Kirche, etwa um die Wende des Jahrhunderts entstanden. Dieselbe Kirche, die Jakobikirche in Stralsund, die Kirchen von Anclam, Greifswald, Cöslin, Stargard u. s. f. haben meist verschiedene größere oder kleinere Altarwerke ähnlicher Art aufzuweisen.

Ebensowenig wie diese Arbeiten können die ähnlichen Altarwerke der Provinz Brandenburg einen besonderen Platz in einer allgemeinen Übersicht über die Geschichte der deutschen Plastik finden. Auf künstlerischen Wert kann kaum einer dieser Schnitzaltäre in den Kirchen von Brandenburg, Stendal, Salzwedel, Werben u. s. w. Anspruch



Schnitzaltar im Dom zu Schleswig; von Hans Brüggemann.

machen. Die Mehrzahl derselben gehört noch der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an und zeigt vielmehr den Verfall der vorausgehenden gotischen Periode als den im übrigen Deutschland sich regenden Naturalismus. Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, wo der letztere auch hier langsam zum Durchbruch kommt, ist es in den besten

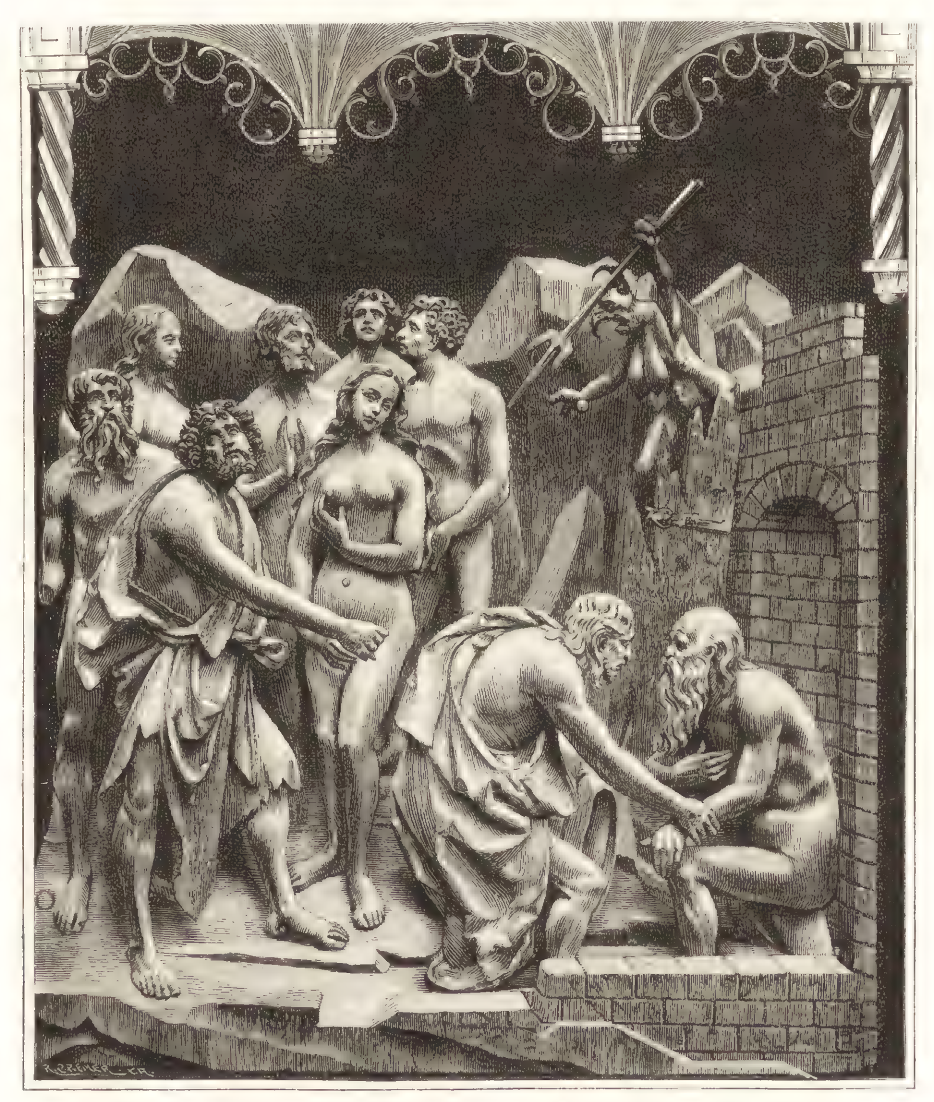


Pilatus' Handwaschung; aus dem Schnitzaltar von Hans Brüggemann im Dom zu Schleswig.

Arbeiten ein naiver und derber Ausdruck des Gefühls, der sich darin ausspricht (so z. B. im Hauptaltar der Marienkirche zu Salzwedel); aber zu feinem Ausdruck und künstlerischer Durchbildung kommen auch die Bildschnitzer dieser besseren Werke nicht.

Dasselbe gilt noch in höherem Maße für Posen und Preußen, wo ähnliche Altarwerke sich nur vereinzelt finden. Nur in Danzig ruft die Beziehung zur niederländischen Kunst, deren Denkmäler (wie wir oben sahen) zahlreich eingeführt wurden,

eine gewisse, von diesen Denkmälern abgeleitete Kunstthätigkeit hervor. Freilich behielt dieselbe bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein einen altertümlich gotischen Zug bei, in der Gewandung sowohl wie in der schwächlichen Haltung. Den Flügelaltar mit der Krönung Mariä in der Kirche zu Karthaus würde man, wenn man ihn in einer



Christus in der Unterwelt; aus dem Schnitzaltar von Hans Brüggemann im Dom zu Schleswig.

süddeutschen Kirche fände, für eine Arbeit des vierzehnten Jahrhunderts halten; und doch trägt er die Jahreszahl 1444. Schon gegen Ende des Jahrhunderts wird die große Kreuzigungsgruppe aus Stein in der Marienkirche zu Danzig entstanden sein, welche durch ihre zarte Empfindung und die außerordentlich weiche und sogar fein naturalistische Behandlung im Leichnam Christi vor allen gleichzeitigen Bildwerken des Landes weitaus den Vorzug verdient.

Sechstes Kapitel.

Niedergang und Absterben der deutschen Plastik
und
Beschäftigung fremder Bildhauer in Deutschland
(um 1530—1680).

Die gefeierte Zeit der Hochrenaissance und die folgende Spätrenaissance ist in Deutschland für die Plastik, um es kurz zu sagen, die Zeit des tiefsten Verfalls: ein allmähliches Ausklingen bildnerischer Thätigkeit in leerer, oberflächlicher Formenschönheit, die schließlich zum Absterben fast aller selbständigen Triebe derselben führt. An Aufgaben fehlte es der Plastik dieser Zeit keineswegs; besitzt ja auch Deutschland eine Reihe der stattlichsten und kostbarsten Denkmäler gerade aus dieser Epoche. Aber der Umstand, daß sie fast ausnahmslos von fremden Bildhauern ausgeführt wurden, ist ein schlagender Beweis für die Unfähigkeit der heimischen Kunst: schon ein halbes Jahrhundert, ehe Deutschland zum verödeten Tummelplatz der Ehrgeizes und der Kämpfe fremder Herrscher gemacht wurde, anerkennt es unumwunden seine Ohnmacht und Abhängigkeit von der fremden Kunst; wenigstens innerhalb der großen Plastik, und teilweise auch in der Malerei.

„Deutsche Renaissance" ist das Schlagwort für die heutige deutsche Kunstthätigkeit und Kunstwissenschaft, insbesondere für die Kunstindustrie. Man glaubt in der Architektur und Ornamentik des sechzehnten Jahrhunderts ein echt nationales Element entdeckt zu haben, dessen Entwickelung unsere deutsche Kunst zu neuer eigenartiger Blüte zu führen im Stande sei — eine Täuschung, die gegenüber der Verwilderung, welche sie bereits hervorgerufen hat, schwerlich lange anhalten wird. Für die Baukunst in Deutschland gebührt der „Renaissance" weniger als irgend einer andern Entwickelung die Bezeichnung eines eigentlichen Stils, geschweige eines nationalen Stils: die Renaissance in Deutschland reproduziert nur und verkümmert teilweise das, was das fünfzehnte Jahrhundert hier Neues in der Raumentwickelung und in den Verhältnissen geschaffen hatte, während sie die Formensprache entweder der italienischen Kunst direkt und nur halbverstanden entlehnt oder, im Norden, von der niederländischen Kunst vermittelt übernimmt und kümmerlich ausbildet. Anders ist es freilich in der deutschen Kleinkunst, im Gewerbe, welches sich im sechzehnten Jahrhundert zu einer in manchen Beziehungen geradezu glänzenden Blüte entfalten konnte, neben der gleichzeitig weder das italienische, noch das französische und niederländische Handwerk eine völlig

ebenbürtige Entwickelung aufzuweisen haben. Diese eigentümliche Erscheinung erklärt sich daraus, daß verschiedene Umstände auf das Kunsthandwerk gerade fördernd und begünstigend einwirkten, welche für die große Kunst verhängnisvoll waren. Man pflegt gewöhnlich die Reformation für das Zurücktreten und den Rückgang der Skulptur in Deutschland verantwortlich zu machen. Die Einschränkung der kirchlichen Plastik hat allerdings sowohl in der religiösen Bewegung wie in der neuen Lehre ihren Grund; dagegen kann man dieselben nicht auch für das Zurückgehen des plastischen Sinnes verantwortlich machen. Die Niederlande, die mit am tiefsten ergriffen wurden von der Reformation und der Schauplatz der erbittertsten Kämpfe waren, zeitigen gerade in dieser Epoche eine so glänzende Entwickelung der Plastik, daß nicht nur Deutschland und Spanien, sondern selbst Italien mit den prunkvollen Bildwerken niederländischer Künstler versorgt wurde. Wirkliche Ursache des Niederganges der Skulptur war zunächst der Mangel an Monumentalität in der Renaissance-Architektur Deutschlands, die es im Gegensatze gegen die gleichzeitige Architektur in Frankreich verschmäht, die Plastik zum künstlerischen Schmuck der Bauten heranzuziehen. Verhängnisvoll für die deutsche Kunst überhaupt, ganz besonders aber für die Plastik war sodann das siegreiche Eindringen der italienischen Kunst, da sie in ihrem naiven Naturalismus und ihrem schlichten, nach innen gekehrten Sinne nicht vorbereitet war für die Aufnahme der monumentalen Richtung und des äußeren Schönheitsstrebens der italienischen Hochrenaissance. Daher wirkte dieser fremde Einfluß nur verflachend auf die deutschen Künstler, denen ihre echte Empfindung und ihr naiver Natursinn abhanden kamen, ohne daß sie ein tieferes Verständnis für Anatomie oder Monumentalität gewannen. Für die eigentliche Plastik war dies der Grund ihres völligen Absterbens, während gleichzeitig der deutsche Sinn für die Kleinkunst und die deutsche Phantasie durch die spielende und phantastische Umgestaltung der fremden Ornamente unter Beibehaltung der überlieferten Grundformen die Kleinkunst zu einer Blüte entfaltete, welche ihr in gewissen Zweigen die Herrschaft in Europa sicherte, einer Blüte, wie sie das deutsche Kunstgewerbe weder vorher noch nachher wieder erlebt hat.

Wir können uns über diese ganze Zeit sehr kurz fassen: die große Mehrzahl der einheimischen Arbeiten verdient keiner Erwähnung, geschweige einer eingehenden Würdigung; und was Fremde damals auf deutschem Boden geschaffen haben, liegt nicht im Rahmen dieses Buches. Nur um einen Begriff von der Zahl und Bedeutung der Denkmäler dieser Art zu geben und auf den Einfluß hinzuweisen, welchen dieselben auf die heimische Kunst und ihre weitere Entwickelung ausübten, werde ich wenigstens die Hauptwerke kurz aufzählen.

Auf die kurze und sehr beschränkte Blüte der Hochrenaissance in Deutschland habe ich schon im vorigen Abschnitte hingewiesen, da die Meister, in welchen dieselbe verkörpert ist: die Familie *Vischer*, *Peter Flötner* u. a. Meister in Nürnberg, die *Schwarz* und *Hagenauer* in Augsburg, noch in jener Zeit wurzeln und nur in den späteren Phasen ihrer Entwickelung durch die Berührung mit der italienischen Kunst und der Antike den Stil ausbilden, welchen man als Hochrenaissance bezeichnet. Hier brauche ich daher nur noch die letzten Ausläufer dieser Richtung in Nürnberg zu nennen. Von *Pancraz Labenwolf* bewahrt die Stadt noch eines der populärsten Denkmäler dieser

Zeit, den Brunnen mit dem „Gänsemännchen", eine lebensfrische, für ihren Platz gut erfundene Figur. Außerhalb Nürnbergs ist von demselben Künstler in Möskirch das Grabmal des Grafen Werner von Zimmern († 1554) erhalten. Der Brunnen an der Lorenzkirche, 1589 von *Benedict Wurzelbauer* ausgeführt, ist in seinen kleinen Bronzefiguren schon äußerst manieriert. Es ist dies das letzte größere Denkmal der durch ein ganzes Jahrhundert so glänzend entfalteten Bronzeplastik Nürnbergs.

Während Grabdenkmäler in dieser Zeit in Nürnberg selten sind und sich fast auf einige gute kleinere Epitaphien beschränken (man begnügte sich mit den zierlichen Bronzekartuschen auf den Grabsteinen und den bescheidenen Totenschilden, die noch heute den malerischen Schmuck der Nürnberger Kirchen ausmachen), kommen einige Büsten von Nürnberger Patriziern den gleichzeitigen Bildnissen eines Lucidel beinahe gleich. Als besonders anziehendes Beispiel geben wir die Abbildung der großen Büste des Willibald Imhof, welche das Berliner Museum neben dem Gegenstück, der Büste seiner Frau, besitzt.

In Bayern hat namentlich Eichstädt eine kleine Zahl sehr charakteristischer Denkmäler deutscher Hochrenaissance aufzuweisen, deren schöne Formen und würdevolle Haltung jedoch nicht für die Äußerlichkeit der Empfindung, die Nüchternheit und Oberflächlichkeit in der Formenbehandlung entschädigen. Die große Marmorstatue des heil. Willibald und die Grabfigur des Bischofs Gabriel († 1536) im Dom, obgleich augenscheinlich von der Hand desselben Künstlers, werden wohl mit Unrecht dem *Loyen Hering* zugeschrieben, dessen Bischofsgrabmal im Dom zu Bamberg (vgl. oben S. 159) sehr viel lebensvoller und feiner ist. Ein heil. Georg ist aus dem Kreuzgang jetzt in das Nationalmuseum zu München gekommen, das neuerdings auch einen 1548 in Eichstädt gearbeiteten Altar aus Moritzbrunn bei Eichstädt erworben hat. Eine umfangreiche besonders gute Arbeit dieser Richtung ist auch der 1540 gefertigte Altar im Dom zu Augsburg mit Reliefs in Solenhofer Stein. Ähnliche Arbeiten in Regensburg u. s. f.

Für Nordschwaben und Unterfranken sind für diese Zeit die prunkvollen Steinmonumente in den Kirchen charakteristisch. In flacher Nische, mit mehr oder weniger reicher Einrahmung ist das lebensgroße oder kolossale Standbild des Verstorbenen aufgestellt; die Männer regelmäßig in voller Rüstung und breitspuriger Paradestellung, die Frauen in der befangenen Haltung, zu welcher sie die Reifröcke und Stahlkorsetts zwangen. Nur selten findet sich daneben noch die alte Form des Sarkophags mit der ruhenden Figur des Verstorbenen. Feinere Empfindung, sowohl für den Aufbau wie für die Charakteristik der Persönlichkeit, fehlt fast allen diesen Denkmälern; im günstigsten Falle haben sie eine gewisse dekorative Wirkung und regelmäßig eine überzeugende äußerliche Ähnlichkeit. Die Schloßkirche zu Pforzheim, die Stiftskirche zu Stuttgart und die Stiftskirche zu Tübingen enthalten im Chore ganze Folgen fürstlicher Geschlechter in solchen Grabmonumenten aus der Mitte und zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Sie haben so wenig Originelles, daß eine Aufzählung der dafür genannten Künstler hier nicht am Platze erscheint. Ähnliche Grabdenkmale von geistlichen Herren weisen die Domkirchen von Bamberg, Würzburg und Aschaffenburg auf. Feiner empfunden als diese großen Monumente sind einige kleinere Epitaphe, die der frühesten Zeit dieser Periode angehören: ich nenne das

Epitaph des Ritters Georg von Liebenstein († 1533) in der Stiftskirche zu Aschaffenburg und das des Bischofs Konrad von Thüngen († 1540) im Querschiff des Würzburger Domes; beide vor dem Kruzifix knieend, der letztere mit zwei Beamten als Begleitern, welche die Insignien seiner weltlichen und kirchlichen Würden tragen (Abb. S. 233). Unter den zahlreichen ähnlichen Denkmälern und Epitaphien in den kleineren Orten des Main- und Neckarthales und am mittleren Laufe des Rheines verdienen die drei von einem und demselben Künstler gearbeiteten Grab-



Büste des Willibald Imhof. Berlin, Kgl. Museen.

mäler der Familie von Hürnstein (1517—1533) in der Kirche zu Kenzingen (zwischen Freiburg und Straßburg) besonders hervorgehoben zu werden. Das früheste derselben, das der Veronika, welche am Betstuhl knieend dargestellt ist, übt noch einen großen Zauber durch die Auffassung und Durchbildung der jugendlichen Gestalt; aber in der unruhigen Komposition und schwerfälligen Einrahmung charakterisiert sich auch hier schon die ausgebildete Hochrenaissance. Weiter unten am Rhein hat der Dom zu Mainz mehrere stattliche Denkmäler dieser Art von seinen Erzbischöfen aufzuweisen. Im Kölner Dom sind die Sarkophage des Erzbischofs Adolf von Schauenburg († 1556) und seines Bruders am bemerkenswertesten. Außerdem enthält der Dom mehrere Epitaphien dieser Zeit, deren auch die Kirchen in Oberwesel, Trier,

Boppard u. s. f. verschiedene aufzuweisen haben. Reichere Familiengrabstätten namentlich in den Kirchen von Simmern und St. Arnual bei Saarbrücken.

Im übrigen Norddeutschland, wo gleichfalls in dieser Epoche das Grabmonument neben flüchtigen Dekorationen, die hier keine Erwähnung verdienen, fast die einzige Aufgabe für die Bildhauer war, wird dasselbe mit Vorliebe als Epitaph gestaltet, und zwar in einer Form, welche an den Aufbau der norddeutschen Altarwerke der vorigen Epoche erinnert und gewissermaßen einen Ersatz für dieselben bildet. In überladener Einrahmung von kleinlichen Formen ist eine oder sind, bei größeren Denkmälern, drei Szenen der Passion in kleinen Figuren von unruhiger Anordnung und Bewegung dargestellt; vor denselben pflegt knieend der Stifter, allein oder mit seiner Familie, in Freifiguren angebracht zu sein. Charakteristische Denkmäler dieser Art hat namentlich der Dom in Magdeburg aufzuweisen; ähnliche Monumente in Wittenberg, Braunschweig (Katharinenkirche), im Dom zu Halberstadt, in Brandenburg u. s. f. Ein künstlerischer Wert wohnt diesen Denkmälern ebenso wenig inne, wie einzelnen Kanzeln und Taufsteinen, welche ähnlichen Charakter haben.

Alle diese Monumente können sich weder an Umfang und Kostbarkeit des Materials, noch gar an Kunstwert mit einer stattlichen Reihe von Denkmälern messen, die gleichzeitig von fremden Künstlern auf deutschem Boden, namentlich im Auftrage kunstliebender Fürsten ausgeführt wurden. Einige dieser Künstler sind Italiener, weitaus die Mehrzahl derselben sind aber Niederländer, insbesondere Holländer, welche jetzt ihren Einfluß und ihre Thätigkeit nicht mehr auf Norddeutschland beschränken, wie in den früheren Perioden, sondern über ganz Deutschland ausdehnen. Gerade ein paar Hauptplätze aller bildnerischer Thätigkeit, Augsburg und München, verdanken einen wesentlichen Teil ihres heutigen Charakters den Arbeiten niederländischer Künstler. Augsburgs schönster Schmuck sind die drei Brunnen mit den Bronzefiguren von *Hubert Gerhard* (1593) und von *Adriaen de Vries*, der schon vorher für Prag die Reiterstatue Rudolfs II. gegossen hatte. Namentlich der Herkulesbrunnen von De Vries (1599) ist durch den Aufbau und die Nebenfiguren eine der schönsten Brunnenanlagen überhaupt. Die Erfindung der 1607 von *Johann Reichel* gegossenen Kolossalgruppe des Erzengels Michael über dem Portal des Zeughauses möchte ich nicht, wie angenommen wird, auf den Gießer Reichel selbst zurückführen, sondern gleichfalls auf einen dieser niederländischen Bildhauer.

In München ist es namentlich *Pieter de Witte*, dessen Bronzebildwerke uns auf Schritt und Tritt auf den Plätzen und an den Bauten dieser Zeit begegnen. Sein Werk ist die Michaelsgruppe an der Michaelskirche, auf ihn gehen die beiden erzgeschmückten Prachtportale der Residenz, der Wittelsbacher Brunnen und der kleine Perseusbrunnen in den Höfen der Residenz, die Madonna auf der Mariensäule (1638) und der prächtige Aufbau über dem Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche (1622) zurück. — Auch die Vollendung des Grabmals von Kaiser Maximilian in der Hofkirche zu Innsbruck (1566) wurde einem Niederländer, dem *Alexander Colins*, anvertraut. Sein Werk ist der Sarkophag mit den vielbewunderten Alabasterreliefs; von seiner Hand sind die Bronzefiguren auf dem Deckel. Neben den nüchternen, bis in die Mitte dieses Jahrhunderts hineinreichenden Bronzestandbildern



Grabmal des Bischofs Konrad von Thüngen im Dom zu Würzburg.

deutscher Künstler, welche das Grab umgeben und die mit wenigen Ausnahmen wie die Puppen einer Rüstkammer erscheinen, besitzen diese Arbeiten des Niederländers wenigstens den Vorzug des klaren künstlerischen Aufbaues und frischer Lebendigkeit.

In Norddeutschland sind die Arbeiten niederländischer Künstler in dieser Zeit fast noch zahlreicher, wenn auch in Umfang und Material selten so prachtvoll. Zu den bekanntesten Bildwerken dieser Art gehören das Grabmal des Kurfürsten Moritz im Dom zu Freiberg i. S., von verschiedenen niederländischen Künstlern 1588 bis 1594 ausgeführt, sowie die fürstliche Grabkapelle derselben Kirche, welche gleichzeitig von italienischen Künstlern ausgeschmückt wurde und acht Standbilder in Erz (von *Carlo de Cesare* und *Pietro Boselli*) erhielt. — In Schlesien war zu derselben Zeit ein holländischer Erzgießer thätig, *Heinrich von Amsterdam*, von dem Denkmäler in Friedland und Ober-Stefansdorf erhalten sind. Der Dom zu Schwerin und die Kirche zu Güstrow besitzen Denkmäler dieser Zeit mit lebensgroßen Standbildern von *R. Coppensen* und *Philip Brandin* aus Utrecht. Reicher noch ist das ältere Grabmal Königs Friedrich I. von Dänemark im Dom zu Schleswig (1555), nach dem Entwurf von *Jacob Binck*. In dem reichen architektonischen Aufbau sind auch die Grabmäler des Friesenfürsten Edo Wiemken in der Kirche zu Jever (1561—1564) und Ennos II. in der Großen Kirche zu Emden (1548) besonders charakteristische holländische Arbeiten.

Siebentes Kapitel.

Die Plastik im Dienste der Barock- und Rokoko-Architektur

(um 1680—1780).

Auch von jenen oben aufgezählten Denkmälern fremder Künstler, die an deutschen Fürstenhöfen beschäftigt waren, ragen nur einige wenige noch in den Anfang des Vernichtungskampfes, dessen Wirkungen in Deutschland heute noch nicht allerorten überwunden sind. Während in Frankreich gleichzeitig das Zeitalter Ludwigs XIV. namentlich für die Entwickelung der bildnerischen Thätigkeit eine neue und, wenn auch nicht die bedeutendste, so doch die glänzendste Epoche der französischen Plastik heraufführte, während in den Niederlanden die malerische Richtung der Kunst auch in der Plastik eine entsprechende eigenartige Blüte entfaltete, vernichtete der dreißigjährige Krieg in Deutschland jede Kunstthätigkeit, ja rottete teilweise selbst die Keime aus, aus denen sich allmählich eine neue Kunst hätte entfalten können. Als gegen Ausgang des siebzehnten und im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts an verschiedenen Stellen sich eine plastische Thätigkeit in den neu aufblühenden politischen Gemeinwesen zu entwickeln beginnt, geschieht dies nur vereinzelt und nicht in stetiger Fortbildung, in Anlehnung an fremde Schulen und wesentlich zur Ausstattung der Architektur; daher regelmäßig nur in billigem Material und in dekorativer oder handwerksmäßiger Ausführung. Die in manchen Teilen Deutschlands recht umfangreiche bildnerische Thätigkeit im achtzehnten Jahrhundert leidet durchweg mehr oder weniger an diesen Nachteilen; zu einer freien künstlerischen Entfaltung bringt sie es daher nur in einzelnen großen Talenten, bei denen wir diese Schranken um so mehr zu beklagen haben.

Der erste deutsche Staat, der sich von dem tiefen Elend wieder erhob, war das junge Preußen, zu dessen Führerschaft in Deutschland Brandenburgs Großer Kurfürst mit eiserner Hand den festen Grund legte. Erst seinem Nachfolger war es vergönnt, nach dem frühen Tode des Kurfürsten, wenigstens der Hauptstadt Berlin einen künstlerischen Charakter aufzuprägen, welcher bis heute für den Mittelpunkt der Stadt bestimmend geblieben ist. Kurfürst Friedrich III., seit 1701 Preußens erster König, hatte das Glück, zur Ausführung seiner künstlerischen Pläne einen jungen Künstler zu wählen, der als Architekt wie als Bildhauer gleich begabt, trotz widriger Umstände und bei verhältnismäßig kurzer Thätigkeit in dem Berliner Schloß und im Reiterstandbild des Großen Kurfürsten Deutschland zwei seiner großartigsten Kunstdenkmäler

hinterlassen hat. *Andreas Schlüters* Leben (1664—1714) und Schicksale, sein tragisches Ende hat uns Dohme in seiner deutschen Baukunst erzählt. Uns interessiert hier die eine Frage: unter welchen Einflüssen hat der Künstler seine Ausbildung, insbesondere als Bildhauer erhalten. Nikolai, dessen „Beschreibung von Berlin" (1786) wir fast ausschließlich das Wenige verdanken, was wir über Schlüter wissen, sagt uns, daß er in Hamburg geboren wurde, jung mit seinem Vater, einem mittelmäßigen Bildhauer, nach Danzig übersiedelte und hier nach seines Vaters Tode der Schüler eines Bildhauers David Sapow wurde, „um die ersten Anfangsgründe zu lernen." „Daß er in Italien gewesen, so fährt Nikolai fort, ist zwar nicht gewiß, aber wahrscheinlich. Es erhellet wenigstens aus seinen Werken, daß er, sowohl in der Bildhauerei als in der Baukunst, den berühmten Bernini fleißig studiert habe." In der Architektur Schlüters sind allerdings verschiedene Eigentümlichkeiten wohl nur aus einer unmittelbaren Anschauung des italienischen Barock zu erklären; auch den monumentalen Sinn als Bildhauer wird der Künstler an den Bildwerken der Antike und der Renaissance in Italien ausgebildet haben. Aber in seiner Formenauffassung, in seiner Behandlung sind entschieden die Niederländer, insbesondere Quellinus, seine Vorbilder und seine wahren Meister. In Hamburg geboren, das bis in das vorige Jahrhundert, insbesondere für seine Kunstthätigkeit, beinahe als eine holländische Kolonie bezeichnet werden darf, in Danzig aufgewachsen, das seit Jahrhunderten seine Kirchen und Wohnräume mit Gemälden und Bildwerken aus den Niederlanden ausschmückte und von dort sogar gelegentlich die verzierten Werkstücke seiner Prachtbauten bezog, fand der junge Schlüter auch in Berlin, wohin er 1694 als Hofbildhauer von Warschau berufen wurde, eine Kolonie von fast ausschließlich holländischen Künstlern, welche der Kurfürst Friedrich Wilhelm und sein Nachfolger an den Hof und die junge Akademie gezogen hatten. Den niederländischen Einfluß verraten daher in der That sämtliche Bildwerke Schlüters in Berlin: ihr malerischer Reliefstil, die weiche naturalistische Behandlung des Fleisches, selbst die Typen erinnern an die Bildner aus Rubens' Schule, die Duquesnoy und Quellinus. Freilich verleugnet Schlüter dabei nirgends seine Eigenart, die ihn jenen Künstlern entschieden überlegen erscheinen läßt. Namentlich kennzeichnen ihn der große monumentale Sinn, der auch seine Bauten auszeichnet, und großartige Phantasie in Verbindung mit tüchtiger Naturkenntnis und Meisterschaft der Technik. Nach dem Wortlaut der Berufung des Künstlers, welche denselben u. a. zur Anfertigung von Bildwerken in Elfenbein und Alabaster für den Kurfürsten verpflichtet, vermute ich jedoch, daß Schlüter in Berlin und überhaupt in seiner Jugend, insbesondere auch während seines Aufenthalts in Warschau mit der Anfertigung kleiner Bildwerke beschäftigt war und erst an den größeren Aufgaben, die ihm in Berlin, namentlich in der Ausschmückung des Zeughauses, gestellt wurden, sich zum monumentalen Bildhauer und Architekten ausbildete. Einige Elfenbein- und Bernsteinschnitzereien, welche im letzten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts in die Kurfürstliche Sammlung kamen und sich jetzt in den Königlichen Museen zu Berlin befinden, scheinen Anspruch zu haben, als solche frühe Arbeiten Schlüters angesehen zu werden.

Schlüters erste größere Arbeit in Berlin war die Bronzestatue des Kurfürsten Friedrich III., die 1697 durch Jakobi gegossen wurde, aber erst 1801 ihren (wenig







Reiterstandbild des Großen Kurfürsten in Berlin.
Von A. Schlüter.



geeigneten) Platz am Schloß in Königsberg i. Pr. gefunden hat. Sie gehört nicht zu den besseren Arbeiten Schlüters; in der Bewegung hat die Figur etwas Tänzelndes, auch der Ausdruck ist nicht bedeutend. Jedenfalls wird sie durch das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, dessen Modell Schlüter 1698 begann, während der Guß durch Jakobi im Jahre 1700 ausgeführt wurde, so sehr in den Schatten gestellt, daß sie fast in Vergessenheit geraten ist. Dieses große Bronzedenkmal, das 1703 auf der Kurfürstenbrücke in Berlin aufgestellt wurde, gilt mit Recht als das vollendetste Reitermonument seiner Zeit. Kurfürst Friedrich Wilhelm ist darin seinem Volke verkörpert worden: nicht als der kleine untersetzte Mann mit unverhältnismäßig großem Kopfe, wie ihn die Bildnisse seiner holländischen Hofmaler uns vorführen, sondern als die gewaltige Herrschergestalt mit dem ernsten prüfenden Blicke. Die vornehme Ruhe und die Größe der Erscheinung werden noch gehoben durch den kleinen Maßstab des Pferdes und die Unruhe in der Bewegung der vier „Sklaven" am Sockel. Wenn diese vielleicht das Maß der für ein Standbild zulässigen Bewegung überschreiten, so tragen sie doch ebenso sehr zur Hebung der Hauptfigur bei, wie sie den Aufbau des Ganzen reich und schön in der Silhouette machen. Die Profile des Sockels, die wenigen Ornamente, die beiden kleinen Reliefs an den Seiten, welche sehr geschickt in den Raum komponiert sind, verstärken ihrerseits diese abgeschlossene großartige Wirkung des ganzen Monumentes.*) Die Modelle jener vier Gefangenen sind nach Schlüters Entwurf von vier untergeordneten Berliner Künstlern modelliert worden; sie befriedigen daher im Einzelnen weniger als der Reiter. Schlüters Entwurf ist uns in



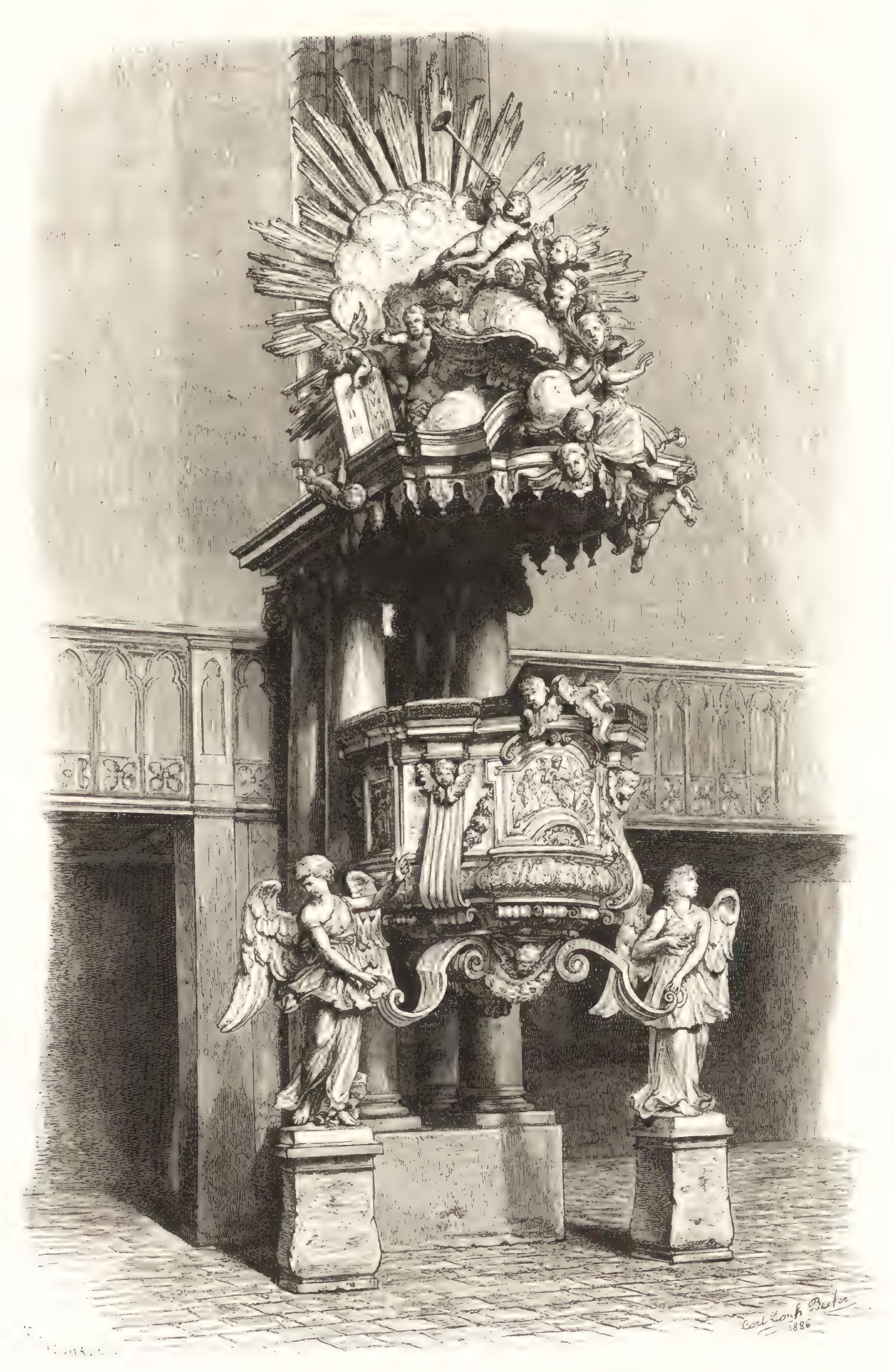
Maske eines sterbenden Kriegers im Hof des Zeughauses zu Berlin; von Andreas Schlüter.

*) Im Schloßhof zu Homburg steht über dem Portal eine kolossale Bronzebüste des Landgrafen Friedrich II., welche der Büste des Großen Kurfürsten nahe kommt und ihr so ähnlich ist, daß die Vermutung nahe liegt, sie sei von Schlüter modelliert worden, um so mehr als der Guß von Jakobi ausgeführt worden ist.

dem sogenannten Modell im Kgl. Museum zu Berlin (einem freilich sehr stark ziselierten Bronzeguß über das Modell) erhalten, worin das Pferd und der Reiter noch manche Abweichungen zeigen, namentlich porträtähnlicher gehalten sind.

Gleichzeitig mit dem Reiterstandbild entstand der plastische Schmuck des Zeughauses, dessen Masken sterbender Krieger neben jenem Denkmal den Namen Schlüters als Bildhauer am meisten bekannt gemacht haben. Diese einundzwanzig kolossalen Köpfe, welche als Schlußsteine der Fenster im Innern des Hofes angebracht sind, geben das glänzendste Zeugnis für das außerordentliche Geschick Schlüters, naturalistische Studien in stilvoller Weise zu arrangieren und für ihren Platz dekorativ zu verwerten. Die Schrecken des Todes, der diese Tapferen jäh und zum Teil in furchtbarer Gestalt überrascht hat, sind gemildert und zu tief ergreifender Wirkung gesteigert durch den Geschmack in der Anordnung und die Schönheit der Formen; durch die breite Behandlung und die dekorative Einrahmung ruft der Künstler fast die Täuschung hervor, daß hier Kräfte des Steines zu Formen verkörpert seien. Auf den großartig ethischen Gegensatz dieser Gestalten im Innern, als Ausdruck der furchtbaren Schrecken des Krieges, und der prachtvollen Waffen und Trophäen an der Außenseite des Gebäudes, die gleichfalls meist auf Schlüters Skizzen zurückgehen, ist mit Recht von jeher aufmerksam gemacht worden.

Von den meisterhaft breit behandelten Thonskizzen, nach denen diese kolossalen Dekorationen in Stein ausgeführt wurden, sind noch einige wenige erhalten, die zur Zeit in der Akademie aufbewahrt werden. In kleinerem Maßstabe hatte Schlüter solche Masken sterbender Krieger schon einige Jahre früher als Schmuck von zwei Schilderhäusern vor dem Schloß in Charlottenburg angebracht (1696), die allerdings durch jene späteren Arbeiten sehr in den Schatten gestellt werden. Hier im Schlosse zu Charlottenburg, dessen jetziger Mittelbau von Schlüter herrührt, und in seinem stolzen Berliner Schlosse werden ihm eine große Reihe von dekorativen Reliefs und Figuren zugeschrieben, welche meist nur auf flüchtige kleine Skizzen des Künstlers zurückgehen können. Am bedeutendsten sind die Gruppen der vier Weltteile im Rittersaale, die in anderen Kompositionen vom Künstler noch einmal in dem reizvollen kleinen Baue der jetzigen Loge Royal York in der Dorotheenstraße wiederholt wurden. Eine ähnliche beglaubigte Dekorationsarbeit Schlüters ist die 1703 vom Künstler geschenkte Marmorkanzel in der Marienkirche, deren Wert jedoch mehr in ihren architektonischen Teilen als in dem plastischen Schmucke liegt. Bedeutender ist in dieser Beziehung das Grabmal des 1701 verstorbenen, Schlüter befreundeten Goldschmieds Männlich in der Nikolaikirche, welches dieser ein Jahr nach Männlichs Tode ausführte; gleichfalls architektonisch gedacht als Eingang zum Grabgewölbe, auf dessen Giebel zwischen dem Doppelbildnis des Ehepaares Männlich allegorische Gestalten als Ausdruck der Vergänglichkeit lagern. Für die ganz außerordentliche schöpferische Kraft und Arbeitsfähigkeit Schlüters, für welche wir heute nicht mehr den richtigen Maßstab haben, da zahlreiche dekorative Arbeiten (wie die Statuen auf dem Berliner Schlosse, die Gruppen auf der Langen Brücke u. s. w.) zu Grunde gegangen sind, ist Nikolai der beste Zeuge, welcher der Zeit Schlüters noch ganz nahe stand und seine Nachrichten auf Grund des gewissenhaftesten Sammelns der Urkunden und Überlieferung gibt. Nikolai sagt in seinem kurzen Abriß von Schlüters Leben,



Schlüter's Marmorkanzel in der Marienkirche zu Berlin.

daß derselbe außer den beiden Bronzestandbildern „wohl noch zu achtzig Statuen die Modelle gemacht, die vielen Modelle zu halberhabenen Arbeiten, Zieraten, Trophäen, Decken, Thür- und Kaminstücken ungerechnet; und daß er, als ein sehr dienstfertiger Mann, beständig für andere Künstler, als Bildhauer, Goldschmiede, ja für Tapetenwirker, Tischler u. dgl., Erfindungen, Zeichnungen und Modelle gemacht.“ In allen diesen dekorativen Bildwerken giebt sich das Stilgefühl des Künstlers in der geschickten Raumausfüllung und der feinen Berechnung für die malerische Wirkung, bald als Flachrelief, bald als Hochrelief oder Gruppe, zu erkennen. Für die Ausführung, die meist sehr handwerksmäßig und flüchtig ist, darf Schlüter nach dem Gesagten selbstverständlich nur in den seltensten Fällen verantwortlich gemacht werden.

Dem Andreas Schlüter pflegt ein etwas jüngerer Künstler in Süddeutschland gegenübergestellt zu werden, *Georg Raphael Donner* (1692—1741). Donner nimmt eine ähnlich hervorragende Stellung unter den Bildhauern Süddeutschlands ein und hat für Wiens bildnerische Ausschmückung, namentlich durch den bekannten Brunnen auf dem Neumarkt, eine ähnliche Bedeutung gehabt, wie Schlüter für Berlin. Ein Vergleich zwischen den beiden Künstlern ist aber insofern nicht am Platze, als der um eine Generation jüngere Donner bereits eine ganz verschiedene Richtung der Kunst vertritt: Schlüter ist in Deutschland, als Baumeister wie als Bildhauer, der glänzendste Vertreter des ausgesprochensten Barocks; Donners Streben ist dagegen gerade auf die Bekämpfung des Barocks gerichtet, indem er durch gründliches Studium der Natur und teilweise auch der Antike auf Wahrheit, Einfachheit und Schönheit der Formen ausgeht. Die ähnliche Richtung, welche gleichzeitig in der französischen Kunst der Regence zum Ausdruck kommt, zeigt dieses Streben doch nicht so klar und scharf ausgesprochen. Die Kunst des Rokoko unterbrach freilich schon bei Donners Lebzeiten die Fortentwickelung dieser Richtung; aber durch seine Thätigkeit und seinem Einfluß auf Öser, und dadurch indirekt auf Winckelmann und Goethe, hat Donner in Deutschland doch die Renaissance der Neuzeit für die Plastik mit heraufführen helfen. Der Brunnen auf dem Neumarkt, seine letzte und reifste Arbeit (1739), ist als großes Bassin gedacht und bildet daher ein breites niedriges Wasserbecken, dessen Einrahmung von sehr feiner Profilierung und glücklichen Verhältnissen sowohl zu den Stufen, die ihn umgeben, wie zu den Figuren ist. Auf dem Rande lagern die Figuren der vier Hauptflüsse Niederösterreichs, Gestalten von verschiedenem Alter und Geschlecht mit leicht verständlichen Attributen; in der Mitte die Figur der „Fürsichtigkeit“ auf eigenartigem, reizvollem Sockel, um welche sich vier Kinder in scherzhaftem Spiel mit großen wasserspeienden Fischen gruppieren. Die Figuren haben, ähnlich denen der Schule von Fontainebleau, übermäßig lange Körper und kleine, wenig individuelle Köpfe, sind aber sonst von tüchtiger Durchbildung und in ihrer malerischen Stellung von geschmackvoller Anordnung. Im Aufbau, in den Konturen, im Verhältnis zum Platz und in der seiner Bestimmung entsprechenden Form kann kaum ein zweiter Brunnen sich neben dieses Meisterwerk Donners stellen. Die Figuren, die ursprünglich in Bleiguß ausgeführt waren, sind jetzt durch Bronzefiguren ersetzt worden. Wien besitzt noch verschiedene weniger bekannte Arbeiten Donners, teils in Marmor, teils in Metall ausgeführt. So im Belvedere die Marmorstatue Kaiser Karls VI. und zwei Bronzereliefs, den besonders reizvollen Wandbrunnen im Alten



Brunnen von Donner in Wien; Mittelgruppe.

Rathause mit der Darstellung der Befreiung der Andromeda (1739), die beiden Steinreliefs der „Hagar" und der „Samaritanerin" in der Ambraser Sammlung u. a. m. Während seiner mehrjährigen Thätigkeit in Preßburg führte Donner unter andern die kolossale, in Blei gegossene Reiterfigur des heil. Martin und die reiche Ausschmückung der Grabkapelle des Fürstprimas Emerich Esterhazy aus: die Marmorfigur des Fürsten vor dem Kruzifix knieend, am Altar zwei kolossale Engel, an der Predella eine Reihe vergoldeter Flachreliefs mit Szenen der Passion. Jugendarbeiten sind die von ihm im Jahre 1726 für das Schloß Mirabell in Salzburg ausgeführten lebensgroßen Marmorfiguren. Einzelne dieser Arbeiten leiden, im größeren oder geringeren Maße, an einem übertriebenen Streben nach Eleganz auf Kosten der Charakteristik.

Neben Raphael Donner nimmt sein Bruder *Matthaeus Donner* als tüchtiger Medailleur in Wien eine ähnliche Stellung ein wie in Berlin neben Schlüter die Medailleure *R. Faltz*, ein geborener Schwede, und der Nürnberger *G. Leygebe.*

Auf die Thätigkeit der zahlreichen Künstler, welche vor und mit R. Donner zusammen in Wien für den Hof, die reichen Kirchen und die Aristokratie Österreichs in ausgiebiger Weise beschäftigt waren, können wir hier nicht eingehen. Nur selten gehen dieselben über das Maß von mehr oder weniger geschickten Dekorateuren hinaus. Unter den Nachfolgern verdient wenigstens der Sonderling *Franz Xaver Messerschmidt* (1732—1783) ausdrücklich genannt zu werden. Schon seine Statuen und Büsten, namentlich von Mitgliedern des Kaiserhauses, in Laxenburg, im Belvedere, im Nationalmuseum zu Budapest, im Städtischen Museum zu Preßburg zeigen ein ausgesprochenes Streben nach scharfer Charakteristik. In seinen bekannten Charakterköpfen (im Besitz des Herrn Klinkosch zu Wien), welche ihm den Beinamen des Hogarth der Plastik verschafft haben, läßt sich der Künstler, in psychologischer und selbst spiritistischer Grübelei, zu phantastischen Abnormitäten verleiten, die mit dem rein Künstlerischen nichts mehr gemein haben.

Mehr noch als in Österreich entfaltete sich in Süddeutschland, insbesondere in Bayern im achtzehnten Jahrhundert, in Verbindung mit der glänzenden Entwickelung des Rokoko in der Baukunst, eine reiche plastische Thätigkeit, während in Norddeutschland nur an einigen Residenzen die fürstliche Bauthätigkeit auch eine umfangreichere dekorative Beteiligung der Plastik notwendig machte. Die große Mehrzahl derselben hat, vom rein plastischen Gesichtspunkte, nur eine geringe Bedeutung; übertriebene Bewegungen und Affekte, bald die höchste Empfindsamkeit, bald lächerliches Pathos, bringen zusammen mit der Oberflächlichkeit der Durchbildung und der Flüchtigkeit der Ausführung bei den Statuen und Reliefs der Künstler dieser Zeit, wenn wir sie allein und von ihren Aufstellungsorten getrennt betrachten, in der Regel eine unvorteilhafte, ungünstige Wirkung hervor. In den meisten Fällen ist aber nur eine dekorative Wirkung beabsichtigt, und diese ist zur Hebung der architektonischen Formen selbst von den geringeren Künstlern oft mit großer Meisterschaft erreicht worden. Kaum eine andere Zeit hat in der Weise monumental den plastischen und teilweise auch den malerischen Schmuck zur harmonischen Zusammenwirkung mit der Architektur gedacht und empfunden. Man beachte nur, wie *Mattielli's* Figuren auf der Dresdener Hofkirche, oder diejenigen auf der Universität in Berlin oder dem Schlosse in

Potsdam (erstere meist von *Joh. Peter Benkert*), die Bauten gegen die Luft abschließen und wie fein sie für den Platz und für ihre Wirkung auf deren Himmel berechnet sind. In München ist *Egydius Asam* der bedeutendste einer Reihe von Künstlern, die namentlich zum Schmucke der Kirchen in München, Freising u. s. f. thätig sind. Der ausgezeichnetste unter diesen Bildhauern in Bayern ist aber *Peter Wagner*



Kindergruppe im Schloßgarten zu Würzburg; von P. Wagner.

(geb. 1730), welcher in Würzburg nach den beiden *Auvera* für die Residenz und die Sommersitze der Fürstbischöfe in ausgiebigster Weise beschäftigt war; werden ihm doch allein über hundert Altäre und Kanzeln zugeschrieben. Von rein plastischen Arbeiten zeigen die vierzehn großen Gruppen der Stationen auf dem Nikolausberge dieselbe Übertreibung und Äußerlichkeit der Empfindung, dieselbe Oberflächlichkeit der naturalistischen Durchbildung, welche die allgemeinen Schwächen der Kunst dieser Zeit, insbesondere in Deutschland sind. Dagegen kennzeichnen seine großen Gruppen in den

Wasserbecken des Schloßgartens, der Raub der Europa und der Raub der Proserpina, seine Figuren auf den Kolonnaden, die reizenden spielenden Kinder auf den Balustraden im Garten und auf der Haupttreppe im Schloß, teilweise auch die Figuren und Gruppen im Schloß und Garten von Veitshöchheim, bei denen es nicht auf seelischen Ausdruck ankam, durch ihren Aufbau und ihre schönen Linien, durch ihr Zusammenwirken mit der Natur wie mit den Bauten, durch den Liebreiz der Figuren einen über die künstlerische Bedeutung aller gleichzeitigen deutschen Bildhauer hinausgehenden Schönheitssinn und Meisterschaft. Namentlich in den Gruppen der Kinder bewährt sich die Begabung dieser Zeit nach ihrer glücklichsten Seite; sie sind ebenso naturwahr und anziehend in den Formen wie naiv und heiter in ihrem kindlichen Spiel.

Hätten sich die fürstlichen Gönner des Peter Wagner entschlossen, denselben statt zu billiger Massenproduktion, welche die Ausführung durch Handwerker nötig machte, auch zur Ausführung künstlerisch durchgebildeter Einzelbildwerke heranzuziehen, so wäre Wagner befähigt gewesen, mit den besten seiner französischen Zeitgenossen in Wettstreit zu treten. Doch konnte auch ein Künstler wie Wagner den jähen Verfall der Kunst nicht aufhalten. Die Erkenntnis der Unwahrheit und Gedankenlosigkeit dieser Dekorationskunst mußte mit der allgemeinen Vertiefung im Leben und Wissen während der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts auch diesem glänzenden Scheinleben der deutschen Plastik ein Ende machen. Die Rückkehr zur Natur und zu den antiken Vorbildern, welche den Beginn der neuen Zeit auch in der Plastik kennzeichnet, vollzieht sich in Deutschland zuerst durch den Berliner Bildhauer *Johann Gottfried Schadow* (1764 bis 1850), dessen Nachfolger Christian Rauch (geb. 1777) diese neue, schon außer dem Bereich unserer Betrachtung liegende Richtung der deutschen Plastik zu ihrer glänzendsten Entwickelung bringt. Aber in Schadow ist diese Umkehr, wie überhaupt in der Kunst der letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts, keine plötzliche oder scharf ausgesprochene. Die Beziehungen zur Kunst des Rokoko sind noch so vielfache und enge, daß es erst der gründlichen Vorarbeit durch die Wissenschaft und der großen Umwälzung im sozialen und politischen Leben durch die französische Revolution bedurfte, um auch der Kunst ganz neue Bahnen vorzuzeichnen und den Zusammenhang mit der vorausgehenden Zeit fast gewaltsam zu zerreißen — nicht zum Segen der modernen Kunst. Insbesondere weist die Plastik im Norden, zuerst in England, dann auch in Frankreich und Deutschland, bald nach der Mitte des Jahrhunderts bis gegen den Ausgang desselben ein Streben auf größere Ruhe in der Bewegung, Einfachheit und Anmut der Formen, welche in Frankreich als style Louis seize bezeichnet wird; die in Deutschland übliche Bezeichnung als „Zopfstil" kennzeichnet das Wesen dieser Kunst durchaus nicht. Bereits im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts sehen wir eine ähnliche Richtung in der plastischen Kunst auftreten, deren vornehmster Vertreter in Deutschland Raphael Donner ist. Jetzt vollzieht sich dieselbe jedoch in stärkerem Anschluß an die Antike, keineswegs aber im grundsätzlichen Widerspruch gegen die Kunst des Rokoko, mit welchem vielmehr Empfindung und Behandlung noch so nahe verwandt sind, daß diese Kunst wie eine letzte Entwickelungsphase des Rokoko erscheint. Wie das soziale Leben, so scheint auch die Kunst nach einem Ausgleich zu suchen, der mit Einschränkung



Königin Luise von Preußen und ihre Schwester von Schadow; im Kgl. Schlosse zu Berlin.

der Auswüchse des Rokoko durch Rückkehr zur Natur und zu edlem Maßhalten wenigstens die Grundlagen der älteren Kunst zu retten sucht. Aber mit halben Mitteln war auch der Kunst nicht zu helfen. Unter der Formenschönheit und Grazie der Gestalten eines Falconet und Prudhon verbirgt sich doch noch die Oberflächlichkeit, das gezierte Wesen und Lüsternheit der Empfindung der Kunst Ludwigs XV., wenn auch schüchtern und unter der Maske der Dezenz. Zugleich war damit auch der große Sinn für monumentale Dekoration abhanden gekommen. Auch hier war die Revolution das einzige furchtbare Mittel, um mit dem Alten aufzuräumen und neue Grundlagen zu schaffen.

Schadows Lehrer war der Vlame *J. B. Antoine Tassaert* (1729—1788), der



Reliefbildnis von L. Ohnmacht; Berlin, Kgl. Museen.

nach längerer Thätigkeit am Hofe Ludwigs XV. im Jahre 1774 von Friedrich dem Großen als Rektor der Akademie nach Berlin berufen war. Verschiedene Marmorgruppen von mäßigem Umfange, welche die königlichen Schlösser von Potsdam schmücken, zeigen ein den gleichzeitigen französischen Bildhauern verwandtes Streben nach Anmut und äußerer Formenschönheit, jedoch bei größerer Fülle der Gestalten, worin Tassaert seine vlämische Abkunst und Schule nicht verleugnet. In den beiden Marmorstandbildern von Friedrichs Generalen Seidlitz und Keith (zur Zeit im Kadettenhaus zu Lichterfelde), an deren Ausführung Tassaert während der zehn letzten Jahre seines Lebens hauptsächlich beschäftigt war, bekundet der Künstler dagegen einen so echt monumentalen, einfach großen Sinn und ein so ernstes naturalistisches Streben, daß sein damaliger Schüler *Schadow* direkt auf dieser Basis weiterarbeiten konnte. Die von diesem, in engem Anschluß an Tassaerts Statuen, gegen Ausgang des Jahrhunderts ausgeführten Standbilder Ziethens und des Alten Dessauers sowie die für

Stettin gearbeitete Marmorstatue König Friedrichs gehören durch ihre Naturwahrheit, Einfachheit und Geschmack zu den vollendetsten Standbildern, welche Deutschland besitzt. Schon Tassaert hatte den Mut gehabt, die beiden Generale einfach in der Uniform ihres Regiments wiederzugeben. Sein Schüler folgte ihm, mit größerer Freiheit und feinerem Geschmack; zugleich ist er ungesuchter in der Auffassung und dadurch größer in der Wirkung. Vor diesen Statuen haben wir kaum die Empfindung, noch Werken des vorigen Jahrhunderts gegenüberzustehen; und doch trägt gerade der Zusammenhang mit der vorausgehenden Kunstepoche sehr wesentlich mit zu der glücklichen Wirkung dieser Standbilder bei. Deutlicher empfinden wir dies bei der herrlichen, etwa gleichzeitig (1797) ausgeführten Marmorgruppe der



Reliefbildnis von L. Ohnmacht; Berlin, Kgl. Museen.

Königin Louise und ihrer Schwester im königlichen Schloß zu Berlin. Die reizvolle Verbindung jungfräulicher Schüchternheit mit kindlich heiterem Sinn, die schmiegsame Bewegung der in einander fließenden Glieder der beiden jugendlichen Gestalten, die weiche Behandlung der Gewänder mit ihren auf große Motive verzichtenden Falten, die flüssige Abrundung der Gruppe, die beinahe genrehafte Wirkung derselben, endlich ein leiser Hauch von Sentimentalität, welcher über die liebreizenden Gesichter ausgegossen ist: Alles das sind charakteristische Merkmale der Kunst des „Zopfes". Selbst in Denkmälern, wie das des Grafen von der Mark in der Dorotheenkirche verleugnet sich dieselbe, trotz des antiken Kostüms, weder in der Auffassung noch in der Komposition und in der Behandlung der Reliefs am Sockel. Erst in den spätesten Werken oder in Motiven, welche direkt der Antike entlehnt waren, wie in den Denkmälern Blüchers in Rostock und Luthers in Wittenberg oder in der Bronzegruppe der Victoria auf dem Brandenburger Thor zu Berlin, zeigt

sich eine entschiedenere Hinneigung zu der schon allgemein herrschenden idealen, pathetisch-antikisierenden Richtung, auf Kosten der einfachen Naturwahrheit und Grazie jener früheren Arbeiten. Daß Schadow, der bis ins höchste Greisenalter rüstig und arbeitsfreudig blieb, die letzten Jahrzehnte fast ausschließlich der Lehrthätigkeit und theoretischer Beschäftigung widmete, wozu er ganz besonders befähigt war, hatte seinen Grund gewiß auch in dem, wenn auch halb unbewußten Gefühl, daß sein eigenes künstlerisches Empfinden mit dem der Zeit nicht mehr ganz zusammenstimmte.

Schadow hat verwandte, wenn auch nicht gleich veranlagte Geistesgenossen unter den gleichzeitigen Bildhauern Deutschlands gehabt. Statt sie aufzuzählen, nenne ich wenigstens einen besonders begabten und in ähnlicher Weise thätigen und rasch schaffenden Künstler Süddeutschlands, der heute viel zu wenig bekannt ist, *Landelin Ohnmacht* aus Düningen in Württemberg (1760—1834). Die antike Kunst, die er erst mit dreißig Jahren in Italien kennen lernte, hat sein innerstes Wesen wenig berührt. Seine Motive sind noch ganz dem Kreise der Mythologie, welche das achtzehnte Jahrhundert bevorzugt, entlehnt. Die Gestalten seiner Nymphen und Faune, seiner Hebe, Psyche und Venus (das Parisurteil in Nymphenburg) haben die hohe Anmut, die äußere Schönheit in Bewegung und Formen, welche das Erbteil des Rokoko sind. Selbst in seinen Bildnissen, die in reicher Zahl, als Grabmonumente, als Büsten oder als Reliefporträts, namentlich die Kirchen von Straßburg (Thomaskirche) schmücken, mischt sich in die treue Wiedergabe der Individualität und in die ernste naturalistische Behandlung unwillkürlich dieser einschmeichelnde Liebreiz. Als Beispiel geben wir die Abbildung der kleinen Reliefbildnisse eines jungen Baseler Ehepaares, des Buchhändlers L. Haas und seiner Gemahlin, einer geborenen Decker. Wie diese Bildnisse, jetzt im Besitz des Berliner Museums, so sind in Basel noch eine Reihe ähnlicher, meist kleiner Bildnisse, die noch jetzt in den Familien aufbewahrt werden, entstanden, als der Künstler hier auf dem Wege nach Italien einen längeren Aufenthalt nahm.

Die ideale, auf unmittelbare Nachahmung der Antike ausgehende Richtung der Zeit verdammte diese nur auf die Natur zurückgehende und aus dem Leben schöpfende Kunst; Goethe übte gerade an den Meisterwerken Schadows herbe Kritik. Aber die deutsche Plastik verdankt diesen Künstlern den dauernden Gewinn, daß sie ein offenes Auge für die Natur aus der alten Kunst mit herübergenommen hat.

Künstler-Verzeichnis.

Arnt 218.
Asam, Egydius 243.
Auvera 243.
Benkert, Johann Peter 243.
Beirlin, Hans 193.
Binck, Jacob 234.
Boegel, Jan 219.
Bogaert, Derik 219.
Borman, Jan 215.
Boselli, Pietro 234.
Brandin, Philip 234.
Brüggemann, Hans 223 ff.
Cesare, Carlo de 234.
Christoph von Urach 185.
Colins, Alexander 232.
Coppensen, R. 234.
Decker, Hans 116.
Dichter, Michael 200.
Dollinger, Hans 189 f.
Donner, Georg Raphael 240 ff.
Donner, Matthäus 242.
Douwermann, Hendrik 219.
Dowher, Adolf 185.
Dürer, Albrecht 130 f., 186, 188.
Eckard von Worms 96.
Ehrenfried, Theophil 203.
Engelberger, Burkhard 181.
Ezechias 14.
Faltz, Raimund 242.
Flötner, Peter 189, 229.
Franz von Magdeburg 203.
Gehard, Johann 99.
Georg von Clussenbach 90.
Gerhard 32.
Gerhard, Hubert 232.
Hagenauer, Friedrich 190, 229.
Hammerer, Hans 187.
Hans von Landshut 192.
Heinrich der Balier 93.
Heinrich von Amsterdam 234.
Hellwig, Jakob 203.
Hering, Loyen 159, 230.
Herlen, Friedrich 162, 178.
Holders, Jan van 218.
Hüber, Jörg 121.
Humbert 81.
Imervard 23.
Imhof, Willibald 230.
Jakob von Landshut 187.
Jegher, Derik 218.
Juppe, Ludwig 212.
Konrad von Einbeck 209.
Kraft, Adam 131 ff.
Krug, Ludwig 189.
Labenwolf, Pancraz 189, 229 f.
Lambertus 31.
Lerch, Nicolaus 200.
Leygebe, Gottfried 242.
Lockhorn, Peter 183.
Loedewick 218.
Martin von Clussenbach 90.
Mattielli, Lorenz 242.
Mauch, Daniel 182.
Meister des Creglinger Altars 160, 164 ff.
Meit, Conrat 214.
Messerschmidt, Franz Xaver 242.
Michael 127.
Monogrammist B. G. 190.
Monogrammist M. G. 189.
Monogrammist L. H. 190.
Monogrammist L. K. 189.
Monogrammist L. 189.
Monogrammist V. W. 192.
Moser, Lucas 177.
Mülholzer, Jakob 176.
Oechsl, Jörg 200.
Ohnmacht, Landelin 248.
Orley, Barend van 216.
Pacher, Michael 194 ff.
Patras, Lambert 34.
Peter von Gmünd 87.
Pilgram, Anton 200.
Rauch, Christian 244.
Reichel, Johann 232.
Riemenschneider, Tilman 160, 167 ff., 183, 213.
Riquinus 31.
Savina 70.
Schadow, Johann Gottfried 244 ff.
Schlüter, Andreas 236 ff.
Schramm von Ravensburg 187.
Schwarz, Hans 189, 229.
Schwarz, Michael, 127.
Schweiger, Georg 131.
Sesselschreiber, Gilg 186.
Stanvoer, Hinrick 221.
Stoß, Veit 119 ff.
Strohmaier, Linhard 161.
Syrlin, Jörg d. Ä. 180 f.
Syrlin, Jörg d. J. 182.
Tassaert, J. B. Antoine 246.
Tutilo von St. Gallen 8.
Vingerhut, Heinrich 71.
Vischer, Hans 155 ff., 229.
Vischer, Hermann d. A. 140 f.
Vischer, Hermann d. J. 158, 188, 229.
Vischer, Peter d. A. 139 ff.
Vischer, Peter d. J. 157, 188, 229.
Vredis, Jodocus 222.
Vries, Adriaen de 232.
Wagner, Hans 159.
Wagner, Peter 243 f.
Witte, Pieter de 232.
Wölfelin von Rufach 82.
Wohlgemuth, Michael 116 ff.
Wurzelbauer, Benedict 230.

Orts-Verzeichnis.

Die Abkürzungen: Rom., Got., Ren. bedeuten Romanisch, Gotisch, Renaissance.

Aachen.
Dom: Rom. Elfenbeinreliefs und Weihkessel 10, 11, 13. — Bronzethüren 33.
Andlau.
Kirche: Rom. Portalsk. 37
Ainau.
Kirche: Rom. Lünette 36.
Alpirsbach.
Kirche: Rom Portalrelief 36.
Altenberg (b. Köln).
Cisterzienk.: Got. Grabstein 84.
Altenberg (a. d. Lahn).
Klosterk.: Got. Grabstein 84.
Altenbruch.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 224.
Altenburg.
Kirche: Spätrom. Grabstein 72.
Altenstadt.
Kirche: Rom. Portalsk. u. Taufstein 36.
Altenzelle.
Klosterk.: Rom. u. got. Grabsteine 51, 98.
Altkirch.
Kirche: Rom. Lünette 37.
Andernach.
Pfarrk.: Rom. Lünette 72.
Anklam.
Marienk.: Spätgot. Schnitzaltar 106, 224.
Annaberg (i. S.)
Annak.: Altar von *Dowher* 185. — Emporreliefs u. a. v. *Ehrenfried* u. A. 203. — Schöne Pforte (Ren.) 203 f. — Schnitzaltar (Ren.) 206.
Aplerbeck.
Kirche: Rom. Taufstein 32.
Arnstadt.
Liebfrauenk.: Got. Grabmal 98. — Schnitzaltar (Ren.) 208.
Arnual, St.
Kirche: Familiengrabstätten 232.
Aschaffenburg.
Stiftsk.: Spätrom. Lünette u. Kruzifix 68 f. — Grabplatte des Kard. Albrecht v. *P. Vischer* 154. — Madonnenrelief u Baldachin von *Hans Vischer* 155. — Grabmonumente (Hoch-Ren.) 231 f.
Augsburg.
Annak: Sk der Fuggerkap. (Ren.) 185 f.
Dom: Rom. Bronzethüre 26 f. —

Got. Portalsk. 87 f. — Reliefs v. *Beirlin* 193. — Steinaltar (Hoch-Ren.) 230.
Dominikanerk.: Gruppe der Beweinung (Ren.) 193.
S. Ulrich u. Afra: Altar von *Dowher* 185.
Zeughaus: Hl Georg v. *Reichel* 232.
Brunnen von *Gerhard* u. *Vries* 232.

Balve.
Kirche: Rom. Lünette 32.

Bamberg.
Dom.: Elfenbeinarb. 18. — Rom. Reliefs am Georgschor 62 f. — Rom. Statuen u. Reliefs an den Portalen 64 ff. — Frühgot. Statuen u Grabsteine 95 f. — Bronzegrabplatten der Vischer'schen Werkst. 141 f., 156. — Grabmal v. *L. Hering* u. a. Grabmonumente (Ren.) 159. — Kruzifix u. Schnitzaltar (Ren.) 159 — Grabm. K. Heinrich II. v. *Riemenschneider* 171 f. — Grabdenkmale 230.
Ob. Pfarrk.: Got. Portalsk. 96. — Schnitzaltar von *Stoss* 126. — Schnitzaltar (Ren.) 159.

Basel.
Dom: Rom. Apostelreliefs und Portalsk. 37 f. — Got. Grabsteine 82.
Seidenhof: Got. Statue Kaiser Rudolfs 82.

Beckum.
Kirche: Rom. Lünette und Taufstein 32.

Bennigsen.
Kirche: Rom. Lünette 31.

Berlin.
Dom: Doppelgrab von *Peter* und *Hans Vischer* 155 f.
Dorotheenkirche: Grabmal des Grafen v. d. Mark v. *Schadow* 247.
Marienk.: Kanzel v. *Schlüter* 238.
Nikolaik.: Grabm. v. *Schlüter* 238.
Königl. Museen: Rom. Elfenbeinreliefs 9, 15, 16, 18, 20, 21. — Got. Statue K. Karls IV. 94 — Got. Altäre 107. — Reliefs v. *Stoss* 122. — Orpheusrelief v. *P. Vischer d. J.* 157. — Mad. u. Relief v. *Creglinger Meister* 165. 166. — Holzfiguren von *Riemenschneider* 173. — Fränk. Schnitzwerke u. Thonstat. d. Maria (Ren.) 175, 177. — Holzbüsten d Fuggerkap. (?) Schwäb. Schnitzwerke (Ren.) 186 — Gruppen v. *Schramm* 187. — Kleine Reliefs u. Modelle v. *H. Schwarz, L. Krug, Flötner, Dollinger* u. a. 189 f. — Südtirol. Reliefs (Ren.) 195. — Mad. in der Art des *Pacher* 199. — Bruchstücke niederrhein. Schnitzaltäre u. a. (Ren.) 220. — Reliefs von *Jod. Vredies* 222. — Büste v. W. Imhof u. Frau (Ren.) 230. — Kl. Schnitzarbeiten u. Modell v. *Schlüter* 236, 238. — Kl. Reliefs v. *Ohnmacht* 248.
Kgl. Akademie: Modelle von *Schlüter* 238.
Kgl. Bibliothek: Rom. Elfenbeinrelief 16.
Kgl Schloß: Plast. Dekorationen von *Schlüter* 238. — Königin Luise von *Schadow* 247.
Kgl. Zeughaus: Plast. Dekorationen von *Schlüter* 238.
Brandenburger Thor: Viktoria von *Schadow* 248.
Reitermonument des Gr. Kurfürsten von *Schlüter* 237.
Sammlung O. Heinauer: Evastatuette v. *P. Vischer d. J.* 157.
Universität: Figuren von *Mattielli* 242.

Besenbach.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 200.

Besigheim.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 183.

Bielefeld.
Nikolaik.: Schnitzaltar (Ren.) 221.

Bierbergen.
Kirche: Lünette v. *M. Lambert* 31.

Bissenheim.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 221.

Blaubeuren.
Kirche: Dreisitz v. *Syrlin d. J.* 182. — Hochaltar (Ren.) 182.

Blutenburg.
Klosterk.: Maria u. Apostel (Ren.) 194.

Bochum.
Kirche: Rom. Taufstein 32.

Boke.
Kirche: Rom. Taufstein 32.

Bonn.
Münsterk.: Got. Grabmal 84.
Altertumsv.: Rom. Elfenbeinrelief 10.

Bopfingen.
Kirche: Schnitzaltar angebl. von *Herlen* 179.

Boppard.
Kirche: Epitaphien 232.

Botzen.
Franziskanerk.: Schnitzaltar aus *Pachers Schule* 199.

Brandenburg.
Dom: Got. Bildwerke 106. — Schnitzaltäre (Ren.) 224 — Grabmonumente 232.
Peterskap.: Got. Schnitzalt. 106.

Braunschweig.
Dom: Rom. Kruzifix 23. — Rom. Grab Heinr. d. L. u Statuen 50 f. — Rom. Bronzelöwe (Domplatz) 31.
Katharinenk.: Got. Schnitzaltar 101. — Grabmonumente 232.
Martinik.: Got. Portalsk. 101. — Mad. (Ren.) 211.
Reformierte K.: Kreuzigungsrelief (Ren.) 211.
Rathaus: Kaiserstatuen (Ren.) 211.
Altstadtmarkt: Got. Brunnen 102, 104.
Herzogl. Museum: Rom. Elfenbeinarbeiten 11, 15. — Relief von *Schweiger* 131. — Modelle deutscher Medailleure (Ren.) 191.
Städt. Museum: Mad. u. Schnitzaltäre (Ren.) 211.

Brauweiler.
Kirche: Rom. Relief 33.

Alt-Breisach.
Münster: Schnitzaltäre (Ren.) 187.

Brenz.
Pfarrk.: Rom. Lünette 36.

Breslau.
Dom: Got. Grabdenkmal 107 — Bronzegrab des Bischofs Johann IV. von *P. Vischer* 145.
Elisabethk.: Marienaltar und Steinskulpt. (Ren.) 201 f.
Hl. Kreuzk: Frühgot. Grabmal 107.
Magdalenenk.: Rom. Lünette 61. — Lukas- u. Stanislausaltar (Ren.) 202.
Schles. Museum: Got. Schnitzaltäre 107. — Schnitzaltar (Ren.) 201.

Brügge.
Bischöfl. Seminar: Relief von *Schweiger* 131.

Bruneck.
Kirche: Kruzifix von *Pacher* 199.

Budapest.
Nat. Museum: Büsten v. *Messerschmied* 242.

Bücken.
Kirche: Rom. Kreuzigungsgruppe 46.

Calcar.
Nikolaik.: Schnitzaltäre v. *Loedewick, Bogaert* u. a (Ren) 218 f.

Charlottenburg.
Schloß: Plast. Dekorationen von *Schlüter* 238.

Chemnitz.
Schloßk.: Portalsk. u. Stäupung Christi (Ren.) 204.

Clausen.
Kirche: Niederländ. Schnitzaltar (Ren.) 216.

Cöslin.
Kirche: Schnitzaltar 224.

Creglingen.
Wallfahrtsk: Hochaltar v. *Creglinger Meister* 164 f. — Schnitzaltar von *J. Mülholzer* 176.

Danzig.
Marienk.: Kreuzigungsgruppe 106. — Hochaltar vom *Meister Michael* 127 f. — Niederländ. Schnitzaltäre (Ren.) 216. — Kreuzigungsgruppe (Ren.) 227.

Darmstadt.
Großh. Museum: Rom. Elfenbeinsk. 9, 10, 16, 21. — Kreuzigungsgruppe von *Riemenschneider* 173.

Deggendorf.
Kirche: Schnitzaltar 194.

Detwang.
Kirche: Schnitzaltar v. *Creglinger Meister* 164.

Dinant.
Kirche: Rom. Taufbeck. u. Lünette 34.

Dinkersbühl.
Kirche: Schnitzalt. v. *Herlen* (?) 179.

Doberan.
Kirche: Schnitzaltar 106.

Dortmund.
Petrik.: Schnitzaltar (Ren.) 221.

Dresden.
Altertums-Museum: Rom. Kruzifix 46. — Hl. Grab (Ren.) 203. — Schnitzwerke (Ren.) 207.
Hofkirche: Figuren von *Mattielli* 242.

Eger.
Kirche: Schnitzaltar v. *H. Stanvoer* 221.

Eichstädt.
Dom: Frühgot. Madonna 88. — Pappenheimaltar (Ren.) 192. — Grabmäler und Reliefs (Ren.) 193. — Stat. d. Hl. Willibald u. Bischofsgrabmal (Spätren.) 230.

Elsen.
Kirche: Rom. Taufstein 32.

Emden.
Große K.: Niederländ. Grabmal Ennos II. (Spätren.) 234.

Erfurt.
Barfüßerk.: Got. Grabstein u. Schnitzaltar 99.
Bartholomäusk.: Mad. (Ren.) 209.
Dom: Rom. Bronzefig. 31. — Got. Portalsk. 98. — Godensches Epitaph v. *P. Vischer* 153. — Steinrelief u. Schnitzaltäre (Ren.) 208.
Predigerk.: Got. Mad. u. Grabstein 99. — Hochaltar (Ren.) u. Steinreliefs 208.
Reglerk.: Hochaltar (Ren.) 208.
Severik.: Got. Altar u. Mad. v. *J. Gehard* 99. — Hl. Michael u. Mad. (Ren.) 208 f.

Erwitte.
Kirche: Rom. Lünette u. Reliefs 32.

Essen.
Dom: Rom. Elfenbeinskulpt. 11.

Eßlingen.
Frauenk.: Spätgot. Lünette 87.

Euskirchen.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 218.

Fabriano.
Sammlung Possente: Rom. Elfenbeinrelief 16.

Fischbeck.
Kirche: Frühgot. Frauengrabmal 102.

Frankfurt a. M.
Dom: Got. Doppelgrab 85.
Domkirchhof: Kreuzigungsgruppe (Ren.) 213.
Bibliothek: Karol. Elfenbeintafel 9.
Städelsches Museum: Schwäb. Büsten der Kirchenväter (Ren.) 183.
Städtisches Museum: Holzfig. vom *Creglinger Meister* 165. — Mad. v. *Riemenschneider* 169.
Sammlung v. Gontard: Holzfiguren v. *Creglinger Meister* 165
Sammlung Münzenberger: Thonaltärchen 214.

Frankfurt a. O.
Marienk.: Got. Taufbecken 104.

Freckenhorst.
Kirche: Rom. Taufstein 32.

Freiberg (i. S.).
Dom: Gold. Pforte (Rom.) 49 f. — Steinkanzel (Ren.) 206. — Grabmal und Kap. des Kurfürsten Moritz 234.

Freiburg (i. Br.).
Münsterk.: Frühgot. Sk. d. Portalhalle u. s. f. 71, 77 ff.

Freising.
Dom: Rom. Relief K. Friedrich I. 36. — Rom. Grabsteine 70. — Got. Grabstein u. a. 88.

Friedland.
Kirche: Grabmal von *Heinrich v. Amsterdam* 234.

Fulda.
Dom: Schnitzwerke im Schatz (Ren.) 212.

Fünfkirchen.
Dom: Rom. Portalsk. 62.

Fürth.
Kirche: Sakramenthaus aus *Krafts* Werkstatt 135.

St. Gallen.
Kirchenschatz: Diptychon des *Tutilo* 8.

Gandersheim.
Stiftsk.: Rom. Grabfigur 51.

Gebweiler.
Kirche: Rom. Lünette 37.

Gehrden.
Kirche: Rom. Lünette 31.

Gelnhausen.
Marienk.: Rom. Lünetten 71.

Gernrode.
Stiftsk.: Rom. Reliefs 31.

Glogau.
Oberthor: Steinfiguren (Ren.) 202.

Gmünd.
Hl. Kreuzk.: Spätgot. Portalsk. 87. — Grab Christi 87. — Schnitzaltar (Ren.) 183.
Johannisk.: Rom. Fassadenschmuck 36 f.

Gnesen.
Dom: Rom. Bronzethür 31. — Denkmal von *Stoss* 122.

St. Goar.
Kirche: Got. Grabstein 84.

Göcking.
Kirche: Rom. Portalsk. 36.

Goslar.
Dom (Vorhalle): Rom. Bronzealtar 25, Portalstatuen 30 und Grabfiguren 51.
Petersk.: Rom. Lünette 42. — Rom. Doppelgrab 51.
Neuwerksk.: Kanzelreliefs 49.

Gotha.
Herz. Museum: Rom. Elfenbeinrelief 13. — Werke deutscher Medailleure 190. — Buchsbaumstatuetten von *C. Meit* (?) 214.

Greifswald.
Kirche: Schnitzaltar 224.

Gries.
Kirche: Schnitzaltar v. *Pacher* 196.

Kloster Gröningen.
Kirche: Rom. Reliefs 43 f.

Grünsfeld.
Kirche: Grabstein vom *Creglinger Meister* 165 f.

Güstrow.
Dom: Fürstengräb. v. *Brandin* 234.
Pfarrk.: Schnitzaltar von *J. Borman* 215.

Halberstadt.
Dom: Rom. Kreuzigungsgruppe u. a. 44. — Got. Apostelfig. im Chor u. a. 102. — Statuen des Lettners u. Relief der Marienkap. (Ren.) 210 f. — Grabmal (Spätren.) 232.
Liebfrauenk.: Rom. Stuckreliefs 44 u. Kruzifix 46.

Hall.
Michaelsk.: Schnitzaltar v. *Lockhorn* 183.
Brunnenanlage (Ren.) 185.

Halle.
Moritzk.: Sk. v. *Conrad v. Einbeck* 209. — Schnitzaltar (Ren.) 209.
Neumarktk.: Schnitzaltar (Ren.) 209.
Predigerk.: Apostelstatuen u. a. (Ren.) 209.
Ulrichsk.: Taufbecken 104. — Schnitzaltar (Ren.) 209.
Petersk. (vor Halle): Kopieen von rom. Grabplatten 51.

Hallstadt.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 200.

Hamburg.
Gewerbe-Museum: Orpheusrelief von *P. Vischer d. J.* 157.

Hamersleben.
Kirche: Rom. Stuckreliefs 43. — Holzschnitzereien (Ren.) 211.

Hannover.
Welfenmuseum (Herrenhausen): Got. u. Ren. Schnitzaltäre 107, 222. — Büste u. zwei Holzfig. von *Riemenschneider* 173. — Schnitzaltäre 222.
Sammlung Culemann: Rom. Elfenbeinsk. 6. — Verkündigung von *Stoss* 125.

Haunstetten.
Kirche: Got. Madonnenstatue 88.

Hechingen.
Kirche: Doppelgrab von *P. Vischer* 151.

Hecklingen.
Kirche: Rom. Engelreliefs 43.

Heidelberg.
Hl. Geistk.: Got. Doppelgrab 85.

Heidingsfeld.
Kirche: Relief v. *Riemenschneider* 172.

Heilbronn.
Kiliansk.: Hochaltar (Ren.) 119, 182 f.

Heiligenblut.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 200.

Heiligenstadt.
Kirche: Schnitzaltar 194.

Heilsbronn.
Kirche: Sakramentshaus aus *Krafts* Werkstatt 136. — Bronzeplatte von *Vischer* 154.

Kloster Heiningen.
Klosterk.: Rom. Grabsteine 30.

Hildesheim.
Dom: Rom. Elfenbeinsk. 6. — Rom. Bernwardsthüren u. Bernwardssäule (Domplatz) 23 f. — Rom. Taufbecken 42 f. — Got. Grabstein 102.
Godehardsk.: Rom. Lünette 42.
Michaelsk.: Rom. Stuckfiguren 24 u. Reliefs der Chorschranken 43.

Himmelskron.
Kirche: Got. Grabmonumente 97.

Homburg.
Schloßhof: Bronzebüste v. Friedrich II. 237.

Homfeld.
Jakobik.: Schnitzaltar (Ren.) 221.

Horn.
Rom. Relief der Externsteine 32.

Huy.
Mauruskirche: Rom. Lünette 34.

Iburg.
Kirche: Rom. Bischofsgrabstein 52.

Ilsenburg.
Kirche: Rom Lünette 31.
Innsbruck.
Hofkirche: Grabmal Kaiser Maximilians von *Sessels hreiber, P. Vischer, Colins* u. a. 152, 232.
Ipphoven.
Kirche: Heiligenfigur v. *Riemenschneider* 174.
Iserlohn.
Ob. Stadtk.: Schnitzalt. (Ren.) 221.
St. Jäk.
Kirche: Rom. Portalsk. 62.
Jever.
Kirche: Niederl. Grabmonument des Edo Wiemcken (Spätren.) 234
St. Johann.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 200.
Käfermarkt.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 200.
Kaisheim.
Kirche: Got. Mad. u. Grabmonumente 88.
Kalchreuth.
Kirche: Sakramentshaus aus *Krafts* Werkstatt 136.
Karthaus.
Kirche: Altar mit der Krönung der Maria (Ren.) 227.
St. Katharina.
Kirche: Schnitzaltar (Ren) 200.
Kassel.
Museum: Werke deutscher Medailleure 191.
Katzwang.
Kirche: Sakramentshaus a. *Krafts* Werkstatt 136.
Kaysersberg.
Kirche: Rom. Lünette 37.
Kenzingen.
Kirche: Grabmonumente der Familie Hürnstein (Ren.) 231.
Kiel.
Nikolaik.: Got. Taufbecken 104. — Schnitzaltar (Ren.) 224.
Taulow-Museum: Schnitzwerke (Ren) 224.
Kirchlinde.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 221 f.
Kissingen.
Sammlung Streit: Holzfig. von *Riemenschneider* 172.
Kleve.
Kapitelsk.: Got. Doppelgrab 84. — Schnitzaltäre 218.
Koblenz.
Klosterk.: Got. Grabmäler 84.
Kolberg.
Marienk.: Got. Taufbecken 104.
Kolmar.
Martinsk.: Got. Portalsk. 81 f.
Kirchhof: Ölberg (Ren.) 187.
Museum: Rom. Skulpt. 37 — Antoniusaltar (Ren.) 187.
Köln.
St. Cunibert: Verkündigung (Ren.) 216.
Dom: Got. Lünette u. a Skulpt. 83, Marmorvorsatz des Hochaltars 83 und Grabmäler 84. — Grablegungsgruppe und Hl. Christophorus (Ren.) 216. — Anbetungsrel. u. Schnitzaltäre (Ren.) 217 f. — Grabmäler Schauenburg (Spätren.) 231.
Sa. Maria auf dem Kapitol: Rom. Holzthüren u. Grabstein 33.— Rom. Mad. 72. — Niederländ. Lettnerskulpt (Ren.) 216. — Hl. Grab u. Statuen (Ren.) 216
Sa. Maria in Lyskirchen: Rom. Elfenbeinsk. 21. — Got. Mad. 83.
Petersk.: Schnitzaltar (Ren.) 217.
Ursulak.: Steinrelief (Ren.) 217.
Museum Walraf-Richartz: Rom. Elfenbeinsk. 15, 21. — Rom. Steinfig. u. Reliefs 33, 72.
Königsberg.
Statue des Kurfürsten Friedrichs III. von *Schlüter* 236 f.
Krakau.
Dom: Grabmal König Kasimirs IV. von *Stoss* 121. — Bronzegrab des Kard Friedrich v. *P. Vischer* 150.— Silb. Altar v. *Flötner* u *Labenwolf* 189.
Dominikanerk.: Bronzetafel des F. Buonacorsi v. *P. Vischer* 151
Floriansk.: Schnitzaltar 127.
Frauenk.: Marienalt v. *Stoss* 121.
Marienk.: Bronzetafel des P Salomon und P Kmity von *P. Vischer* 151.
Laach.
Klosterk.: Spätrom. Grabmonum. 72.
Lana.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 200
Landshut.
Martinsk.: Grabmal des Steinmetzen *Hans* (Ren.) 88, 192. — Thonstatuen (Ren.) 193.
Burg Trausnitz: Rom. Kreuzigungsgruppe u. Apostelreliefs 69.
Laxenburg.
Schloß: Büsten v. *Messerschmidt* 242.
Leipzig.
Sammlung Felix (verk. 1886): Buchsbaumschnitzereien v. *Schwarz, Dollinger* u. a. 189 f.
Lichterfelde.
Kadettenanstalt: Statuen von *Tassaert* u. *Schadow* 246 f.
Lichtenthal (i. B.).
Klosterk.: Got. Grabmal von *Wölfelin von Rufach* 82
Liverpool.
Museum: Rom. Elfenbeinskulpt. 16 ff.
London.
British Museum: Rom. Elfenbeinsk. 14, 16 f. — Rel. v. *Schweiger* 131.
South Kensington Museum: Rom. Elfenbeinsk. 9, 17, 21. — Fränk Schnitzaltar (Ren.) 130. — Relief u. Büsten vom *Creglinger Meister* 166. — Niederrhein. Schnitzaltar (Ren.) 220.
Sammlung A. Rothschild: Werke deutscher Medailleure 190.
S. Fr. v. Rothschild: Buchsbaumskulpt. 220.
Lorsch, Kloster.
Elfenbeinsk. 9.
Lübeck.
Dom: Spätrom Lünette 61. — Got. Bronzeplatte u. Bischofsgrab 105.— Mad. (Ren.) 223.
Jakobik.: Niederländ. Kreuzigungsaltar (Ren.) 216.
Marienk: Got. Taufbeck., Bronzegrabplatte u. Apostelstatuen 104, 106 — Wigerinckplatte v. *P. Vischer* 154. — Niederländ. Schnitzaltar v. *Jan Borman* 216. — Steinreliefs an den Chorschranken, Stat. am Lettner u. a. (Ren.) 222 f.
Petrik.: Got. Bronzeplatte 104 f.
Sammlung d Katharinenk.: Apostelstatuen 106. — Antoniusaltar u. a. Schnitzaltäre (Ren) 216. — Hl. Georg (Ren.) 223.
Lüneburg.
Johannisk.: Schnitzaltäre (Got. u. Ren.) 107, 222.
Lüttich.
Bartholomäusk.: Rom. Taufbecken v. *L. Patras* 34 f.
Museum: Rom. Mad. 34.
Lynden.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 221.
Magdeburg.
Dom: Rom. Bronzegrabplatten 29.— Rom. Sk. im Chor u. a. 30, 52. — Spätrom. Statuen an der Paradiesespforte 52 ff. — Got. Lünette ebenda 99 f. — Got. Grabmonument 101 — Bronzegrab des Erzb. Ernst v. *P. Vischer* 143 f.— Statuen am Lettner u. a. (Ren.) 209 f — Grabmal der Editha u. hl. Sippe (Ren.) 210. — Grabmonumente u Kanzel (Spätren.) 232.
Marktplatz: Rom. Reitermonument Kaiser Otto's I. 52.
Maidbrunn.
Kirche: Rel. von *Riemenschneider* 172.
Mailand.
Sammlung Trivulzi: Rom. Elfenbeinreliefs 6, 12 f., 14.
Kirche San Ambrogio: Diptychon 14.
Mainberg.
Sammlung Sattler: Bildwerke von *Riemenschneider* 174.
Mainz.
Dom: Bronzethüren 33. — Rom. Lünette 34. — Got. Sk am Südportal u. Grabmonumente 85. — Ren Grabmäler der Kurfürsten 213, 231. — Grabmal Henneberg von *Riemenschneider* 213.
Marburg.
Elisabethk.: Got Skulpt. u. Grabmäler der hessischen Fürsten 86 — Schnitzaltäre v. *L. Jupp* 212. — Marienaltar u. Grabmonumente (Ren.) 212.
Maulbronn.
Klosterk.: Kruzifix (Ren.) 184.
Meißen.
Dom: Spätrom. Statuen in Chor u. Johanniskap. 60 f. — Got. Sk. d. Fürstenkap. 98. — Bronzegrabplatten aus *Vischers* Werkstatt 141, 142, 156.
Memleben.
Kirche: Steingemälde 51.
Merl.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 218.
Merlbach.
Kirche: Schnitzaltar 194.

Merseburg.
Dom: Bronzeplatte u. Taufbecken 28, 29. — Spätrom. Kruzifix u. Grabstein 46, 51. — Got. Rittergrab 98. — Grabtafel des Bischofs Sigmund von *Hans Vischer* 156.

Moosburg.
Kirche: Rom. Lünette 36. — Schnitzaltar 194.

Möskirch.
Kirche; Grabmal v. *Labenwolf* 230.

Mühlhausen (a. N.):
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 183.

München.
Frauenk.: Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern v. *Meister Hans* 191. — Grabtafel des Bischofs Joh. von Freising und des Organisten Paulmann (Ren.) 192. — Christophorus (Ren.) 192. — Grabmal Kaiser Ludwigs v. *P. de Witte* 232.
Michaelsk.: Hl. Michael von *P. de Witte* 232.
Nationalmuseum: Rom. Elfen beinsk. 16, 18, 20 — Rom. Kruzifixe 27. — Got. Grabmonumente 88. — Got. Apostelstatuetten 106 — Verkündig. u Ölberg v. *Stoss* 126. — Bronzefigur von *P. Vischer* 141. — Bronzetafel v. *H. Vischer* 153. — Bronzefig. v. *H. Vischer* 157. — Apostelstatuetten u. a. vom *Creglinger Meister* 166. — Weibl. Holzfigur von *Riemenschneider* 173. — Fränk. Thongruppe d Mad (Ren.) 177. — Schwäb. Pieta u. a. (Ren) 186. — Modell eines Grabmals (Ren) 192 — Marienstatue (Ren.) 192. — Bayer. Schnitzaltäre (Ren.) 194 — Schnitzaltar aus *Fachers* Schule 199. — Judith von *C. Meit* 214. — Schnitzaltar aus Calcar (Ren) 220 — Spätren. Skulpt. 230.
Bibliothek: Rom. Elfenbeinsk. 18, 20.
Residenz: Brunnen u. Statuen v. *P. de Witte* 232.
Sammlung von Hefner: Holzstatuetten v. *Riemenschneider* 173.

Münnerstadt.
Kirche: Altar v. *Riemenschneider* 174.

Münster.
Dom: Rom. Portalsk. 51 f. — Relief am Turm (Ren.) 222
Kunstverein: Steinaltar (Ren.) 222.
Museum: Reliefs von *Jod. Vredis* 222.

Münstereiffel.
Stiftsk.: Got. Grabstein 84.

Naumburg.
Dom: Spätrom. Standbilder v. thüring. Fürsten, Reliefs u. Kreuzigungsgruppe am Lettner 54 ff.

Neckarsteinach.
Kirche: Got. Grabmonument 97.

Neufchatel.
Stiftsk.: Rom. Portalskulpt 37.

Neumarkt.
Hofk.: Grabmal des Pfalzgrafen Otto (Ren.) 193.

Neustadt (a. M.).
Kirche: Spätrom. Skulpt. 69.

Wiener-Neustadt.
Kirche: Apostelstatuen, Verkündigung u. a. (Ren.) 200.

Niederhaslach.
Kirche: Rom. Relief 37

Nienburg (a S.)
Kirche: Got. Doppelgrab 98

Nördlingen.
Hauptk.: Schnitzaltar (Ren.) 183.
Salvatork.: Schnitzalt (Ren.) 183.

Nowgorod.
Sophienk.: Rom. Bronzethüren 31.

Nürnberg.
Ägidienk.: Grablegung v. *Decker* 116. — Reliefs von *V. Stoss* 125. — Landauer-Epitaph von *Kraft* 136 f. — Eißensches Epitaph v. *P. Vischer* 153. — Bronzetafel von *H. Vischer* 156.
Clarak.: Kreuzigungsgruppe von *V. Stoss* 124.
Frauenk: Got. Sk. der Vorhalle 92 f. — Mad. (Ren.) 116. — Altäre u. Fig. aus *Wohlgemuths* Werkstatt 119. — Fig. v. *Stoss* 125. — Rebeck sches u. Pergerstorffsches Epitaph von *Kraft* 136, 138
Jakobsk.: Got. Thonstatuetten u. Steinfig. 93 f. — Altar aus *Wohlgemuths* Werkstatt 119. — Pieta u. einzelne Fig. v. *Stoss* 124 f. — Pieta (Ren.) 128.
Johannes-Kirchhof: Stationen u. Kreuzigungsgruppe von *Kraft* 132 f. — Grablegung aus *Krafts* Werkstatt 138.
Hl. Kreuzkap: Schnitzaltar von *Wohlgemuth* 118.
Lorenzk: Got. Skulpt. am Hauptportal 91. — Got. Schnitzaltar 94. — Thron. Christus (Ren.) 116. — Altäre aus *Wohlgemuths* Werkstatt 119. — Englischer Gruß und Kruzifix von *Stoss* 124. — Annen-Altar (Ren) 130. — Sakramentshaus von *Kraft* 134 f. — Kreß'sches Epitaph von *Herm. Vischer* 158.
Moritzkap.: Got Petrusfig. 93.
S. Sebald: Got. Portalsk. 91 f. — Rom. Mad. 115. — Löffelholz- u. Ebner-Epitaph von *Wohlgemuth* 116, 118. — Spätgot Sakraments haus 116. — Christophorus u. Verkündigung (Ren) 116. — Steinreliefs im Chor, Kreuzigungsgruppe u. einzelne Fig. von *Stoss* 122 ff. — Jüngstes Gericht v. *Stoss* 126. — Schreyersches Grabmal von *Kraft* 133 f. — Sebaldusgrab von *Vischer* 145 ff. — Mad. von *Herm. Vischer* 158
German. Museum: Rom. Kruzifixe 27. — Got. Grabmonum. 88. — Got. Apostelstatuetten u. Holzfig. 93 f. — Schnitzaltäre v. *Wohlgemuth* 118. — Rosenkranz, Dreifaltigkeit u. einz Fig. v. *Stoss* 122, 125, 127. — Klag. Maria (Ren.) 128. — Apollo v. *H. Vischer* 156 f. — Relief v. *Creglinger Meister* 166. — Hl Elisabeth v. *Riemenschneider* 172 f. — Schwäb. Gruppe (Ren.) 186. — Statuen aus *Pachers* Schule 199.
Spital: Kruzifix v. *V. Stoss* 124.
Stadtwage: Relief von *Kraft* 138.
Schöner Brunnen: Got. Statuetten 93.
Brunnen mit Gänsemännchen von *Labenwolf* 229 f.
Brunnen von *Wurzelbauer* 230.
Sammlung v. Imhof: Silberrelief von *Dürer* (?) 131.
Privathäuser mit Fig. u. Reliefs von *Kraft* 138 f.

Nymphenburg.
Schloßgarten: Paris-Urteil von *Ohnmacht* 248.

Oberstefansdorf.
Kirche: Grabmal v. *H. v. Amsterdam* 234

Oberwesel.
Martinsk.: Got. Schnitzaltar 84.
Stiftsk.: Got. Schnitzaltar 84. — Epitaphien 231

Ochsenfurt.
Rathaus: Madonnenstatuen von *Riemenschneider* (?) 169.
Pfarrk: Sakramentshaus aus *Riemenschneiders* Werkstatt 174.

St. Odilienberg.
Kirche: Rom. Reliefs 37.

Öhringen.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 183.

Oppenheim.
Katharinenk: Got. Grabstein 86.

Osnabrück.
Dom: Rom. Taufbecken 32 — Rom. Portalsk. 52.
Johannisk: Schnitzaltar und Apostelstat. (Ren.) 221, 222.
Marienk.: Got. Portalsk 102. — Schnitzaltar (Ren.) 221.

Paderborn.
Dom: Rom. Portalsk. 51. — Got. Bronzeplatten 105.

Paris.
Sammlung G. Dreyfuß: Orpheusrelief v. *P. Vischer d. J.* 157.
Sammlung Micheli: Rom. Elfenbeinsk. 17.
Sammlung Spitzer: Karoling. Elfenbeintafel 9. — Buchsbaumschnitzereien v. *Hagenauer*, *Schwarz* u. a. 189 f.
Sammlung N. Rothschild: Werke deutscher Medailleure 119.

St. Petersburg.
Eremitage: Rom. Weihkessel 13, 14.

Pforzheim.
Schloßk.: Grabdenkmäler (Spätren.) 230.

Pinzon.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 199.

Pöggstal.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 200.

Potsdam.
Schloß: Figuren v. *Mattielli* 242.

Pont-à-Mousson.
Schloßk.: Taufsteinreliefs 34.

Prag.
Dom: Got. Statuen von *Peter v. Gmünd* 87*. — Got Porträtbüsten 90. — Bronzeleuchter von *Hans Vischer* 155.
Georgsk.: Rom. Reliefs 38.
Lazarusk.: Rom. Reliefs 38.

Schloßhof: Hl. Georg von *M.* u. *G. v. Clussenbach* 90.

Praut.
Kirche: Niederländ. Schnitzaltar (Ren.) 216

Preßburg.
Dom: Hl. Martin u. Esterhazykap. von *Donner* 242.
Städt. Museum: Büsten von *Messerschmidt* 242.

Quedlinburg.
Stiftsk.: Rom. Grabsteine 30. — Zitter: Rom. Elfenbeinsk. 11, 16, 30

Querfurt.
Schloßk.: Grabmal des Grafen Gebhard 98.

Rammersdorf.
Kirche: Schnitzaltar 194.

Ravenna.
Dom: Rom. Elfenbeinsk. 9.

Regensburg.
Dom: Got. Skulpt. 88. — Tuchersches Epitaph v. *P. Vischer* 153 — S. Emmeram: Rom. Holzreliefs 27. — Got. Grabmonumente 88.
Schottenk.: Rom. Portalsk. 36.

Reichenhall.
S. Zeno: Rom. Reliefs 36.

Remagen.
Pfarrhof: Rom. Portalreliefs 33.

Reutlingen.
Marienk.: Taufstein u. Hl. Grab (Ren.) 184 f.

Rhynern.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 221.

Rimpar.
Kirche: Rittergrab von *Riemenschneider* 168.

Römhild.
Kirche: Bronzedenkmäler von *P. Vischer* 141, 151.

Rostock.
Nikolaik.: Spätgot. Schnitzaltar 106.
Denkmal Blüchers v. *Schadow* 248.

Rothenburg (a. d. T.).
Franziskanerk.: Statue aus der Werkst. d. *Creglinger Meisters* 166.
Jakobsk.: Ölberg u. Mad. (Ren.) 162. — Schnitzaltar v. *Creglinger Meist.* 162 ff. — Bischofsfig. (Ren.) 166. — Marienaltar (Ren.) 176. — Hochaltar angeblich von *Herlen* 178.
Wolfgangskapelle: Wolfgangs- und Martinsaltar 176.

Rottenburg.
Kirche: Got. Grabmonument 97.

Salzburg.
Pfarrk.: Mad. von *Pacher* 199.
Schloß Mirabell: Statuen von *Donner* 242

Salzwedel.
Marienk.: Taufbecken 104. — Schnitzaltar (Ren.) 224, 226.

Sayn.
Kirche: Spätrom. Grabstein 72.

Schleswig.
Dom: Schnitzaltar v. *H. Brüggemann* 223 f. — Grabmal König Friedrichs I. von *Binck* 234.

Schöngrabern.
Kirche: Rom. Reliefs am Chor 38.

Schulpforta.
Kirche: Got. Doppelgrab 98.

Schwabach.
Kirche: Schnitzaltar v. *Wohlgemuth* u. *Stoss* 119, 126, 198. — Sakramentshaus aus *Krafts* Werkstatt 135.

Schwerin.
Dom: Got Bronzeplatten u Taufbecken 104. — Grabplatte der Herzogin Helene v. *P. Vischer* 154. — Denkmal von *Coppensen* 234.
Museum: Got. Altäre 106. — Schnitzaltäre (Ren.) 224.

Sedlec.
Kirche: Rom. Lünette 38.

Segeberg.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 224.

Seligenthal.
Afrakap.: Rom. Reliefs 69.

Siersdorf.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 218.

Sigolsheim.
Kirche: Rom. Lünette 37.

Simmern.
Kirche: Familiengrabstätten 232.

Soest.
Dom: Rom. Lünette 32.

Sondermoning.
Kirche: Schnitzaltar 194.

Speier.
Dom: Got. Grabmal Kaiser Rudolfs 85. — Ölberg (Ren.) 212 f.

Stanmore Hill.
S. Drury Fortnum: Bronze-Tintenfässer v. *P. Vischer d. J.* 157.

Stargard i. Pomm.
Kirche: Schnitzaltar 224.

Staßfurt.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 175.

Stendal.
Petrik.: Got. Schnitzaltar 106, 224.

Stettbach.
Kirche: Heiligenfigur v. *Riemenschneider* 174.

Stettin.
Statue Friedrichs II. v. *Schadow* 247.

Stralsund.
Jakobik.: Schnitzaltar (Ren.) 224.
Nikolaik.: Got. Bronzegrabplatte 105 — Spätgot. Schnitzalt. 106. — Schnitzaltar (Ren.) 224.

Straßburg.
Dom: Rom. Sk. am Südportal im Chor u. s. w. 70 f. — Got. Fassadenskulpt. 80 f. — Sk. des Nordportals von *Jak. von Landshut* 187. — Kanzel von *Hans Hammerer* 187.
Thomask.: Rom. Sarkophag 37. — Grabmäler u. Büsten v. *Ohnmacht* 248
Wilhelmsk.: Got. Doppelgrab v. *Wilhelm von Rufach* 82.

Straubing.
Kirche: Rom. Portalsk. 36. — Schnitzaltar 194.

Stuttgart.
Leonhardskirche: Kalvarienberg (Ren.) 184.
Stiftsk.: Got. Portalsk. 87. — Portalreliefs, Statuen u. Grabsteine (Ren.) 184. — Grabdenkmäler (Spätren.) 230.
Spitalk.: Figuren an der Empore (Ren.) 184.
Schloß: Bronzebüste von *Sesselschreiber* 186.
Altertums-Samml.: Schnitzaltar u. Fig. (Ren.) 183 f.
Gemäldegalerie: Schnitzaltar (Ren.) 183.

Thann.
Kirche: Got. Portalsk. 81.

Tholey.
Kirche: Frühgot. Portalsk. 76.

Thorn.
Johannisk.: Got. Bronzegrabplatte 105.

Thüngersheim.
Madonna v. *Riemenschneider* 174.

Tiefenbronn.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 179 f.

Tischnowitz.
Kirche: Rom. Portalskulpt 62.

Tisens.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 199.

Treptow (a. d. T.).
Marienk.: Spätgot Schnitzalt. 106.
Petrik.: Spätgot. Schnitzaltar 106.

Trier.
Dom: Rom. Elfenbeinsk. 6. 11. — Rom. Apostelreliefs u Portalsk. 33. — Epitaphien 231.
Liebfrauenk.: Frühgot. Portalskulpt. 75 f.
Neuthor: Rom. Relief 33 f.
Museum: Rom. Steinfig. 33. — Grabmal des Erzbischofs Jak. v. Styrck (Ren.) 220.

Tübingen.
Stiftskirche: Grabmonumente (Spätren.) 230.

Ulm.
Dom: Got. Portalsk. 86 f. — Dreisitz u. Chorstühle von *Syrlin* 180 f — Taufstein und Sakramentshaus (Ren.) 181. — Kanzel von *B. Engelberger* 181 f. — Hochaltar von *D. Mauch* 182 — Schalldeckel der Kanzel von *Syrlin d. J.* 182.
Brunnen (Fischkast.) v. *Syrlin* 181.
Altertumsmuseum: Holzbüsten (Ren.) 186.
Rathaus: Fig v. Kurfürsten 181.

Unkel.
Kirche: Got. Schnitzaltar 85.

Urach.
Amandusk: Taufstein, angebl v. *Christoph v Urach* 185.
Brunnen v. *Christoph v. Urach* 185.

St. Ursanne.
Stiftsk: Rom. Portalsk. 37.

Veitshöchheim.
Schloßgarten: Gruppen von *Wagner* 244.

Verona.
S Zeno: Rom. Erzthüren 25.

Volkach.
Wallfahrtskap.: Englischer Gruß von *Riemenschneider* 173 f.

Wechselburg.
Kirche: Rom. Kreuzigungsgruppe, Kanzel u. Grabmal 46 ff.

Weimar.
Sammlung der Bibliothek: Schnitzaltäre (Ren.) 208.

Weißenbach.
Kirche: Schnitzaltar (Ren.) 200.

Werben.
Kirche: Schnitzaltar 224

Werden.
Kirche: Rom. Reliefs 33.
Wertheim.
Kirche: Got. Grabmonument 97.
Wetzlar.
Stiftsk.: Spätrom. Portalsk. 72 — Got. Sk. am Hauptportal u. am Turm 83.
Wien.
Minoritenk.: Spätgot. Portalskulpt. 90
Stephansdom: Rom. Reliefs am Riesenthor 38. — Got. Sk. 90. — Grabmal Kaiser Friedrichs III. u. Taufstein v. *Lerch* 200. — Kanzel von *A. Pilgram* und Büste des *Jörg Öchsl* 200. — Statuen an den Pfeilern u. a. (Ren.) 201.
Votivk.: Niederrhein. Schnitzaltar (Ren.) 220.
Ambraser Sammlung: Reliefs v. *Schweiger* 131. — Kleine Reliefs v. *P. Flötner* u. a. 189 f. — Gruppe der Vergänglichkeit (Ren.) 200. — Reliefs von *Donner* 242.
Belvedere: Stat. Kaiser Karls VI. u. Bronzereliefs v. *Donner* 240. — Büsten v. *Messerschmidt* 242.
Altes Rathaus: Wandbrunnen von *Donner* 240 f.
Neumarkt: Brunnen von *Donner* 240.
Sammlung Klinkosch: Charakterköpfe v. *Messerschmidt* 242.
Welfenschatz: Elfenbeinarb. 21.
Wiesbaden.
Stadtk.: Got. Grabmonument 85.
Museum: Got. Schnitzaltar u. Grabmäler 85 f.
Winnenthal.
Schloßk.: Schnitzaltar (Ren.) 183.
Wimpfen (im Thal).
Stiftsk.: Frühgot. Portalskulpt. 76 f. — Holzfig. (Ren.) 184.
Wismar.
Georgsk.: Spätgot. Schnitzaltar. 106.
Marienk.: Got. Taufbecken 104.
Wittenberg.
Pfarrkirche: Taufbecken von *H. Vischer* 141.
Schloßk.: Godensches Epitaph 153 u. Grabtafel Friedrichs des Weisen von *P. Vischer* 154. — Grabtafel Johanns des Beständigen v. *Hans Vischer* 155. — Grabmäler (Spätren.) 232.
Denkmal Luthers von *Schadow* 248.
Ober-Wittighausen.
Kirche: Rom. Portalsk. 36.
St. Wolfgang.
Kirche: Schnitzaltar von *Pacher* 194, 196 f.
Worms.
Dom: Rom. Reliefs 34. — Steinreliefs der Taufkapelle (Ren.) 213.
Würzburg.
Dom: Rom. Grabtafeln 69 — Frühgot. Taufbecken und Grabsteine 96 f. — Bronzegrabplatte aus der *Vischerschen* Gießhütte 143. — Kreuzigungsrelief u. Gruppe des Todes der Maria (Ren.) 160. — Grabmonumente v. *L. Strohmaier* 161. — Grabmonumente, Kruzifix und Apostel von *Riemenschneider* 168, 170 f. — Sakramentshaus von *Riemenschneider* 169. — Grabdenkmale 230. — Denkmal des K. v. Thüngen 231.
Franziskanerk.: Pieta von *Riemenschneider* 172.
Liebfrauenk.: Got. Portalsk. 97.
Marienkap.: Adam und Eva, Apostelstatuen, Grabsteine u. a. von *Riemenschneider* 168, 171.
Neumünsterk.: Rom. Reliefs 36. — Mad. u Grabstein v. *Riemenschneider* 169, 171.
Bibliothek: Rom. Elfenbeinreliefs 15.
Hospital: Relief der Nothelfer von *Riemenschneider* 169.
Samml. des Histor. Vereins: Rom. Relief 69. — Hl. Stephan von *Riemenschneider* 172.
Sammlung der Universität: Schnitzarbeiten v. *Riemenschneider* 172.
Residenz: Statuen und Gruppen von *Wagner* 243.
Nikolausberg: Stationen von *Wagner* 243.
Xanten.
Dom: Schnitzaltäre (Ren.) 219. — Stationen, Kreuzigungsgruppe u. a. (Ren.) 219 f.
Zuckau.
Kirche: Niederländ. Schnitzaltar (Ren.) 216.
Zülpich.
Kirche: Schnitzaltäre (Ren.) 218
Zürich.
Münster: Rom. Reliefs 37.
Zwickau.
Marienk.: Schnitzaltar v. *Wohlgemuth* 118. — Beweinungsgruppe (Ren.) 204.

Verzeichnis der Illustrationen.

Im Text:

	Seite
Elfenbeintafel des Tutilo in St. Gallen	8
Elfenbeintafel mit dem Bildnis Kaiser Otto's I., im Besitz des Marchese Trivulzi zu Mailand	12
Kreuzigung. Elfenbeinrelief im Museum zu Liverpool	19
Kain und Abel. Relief an der ehernen Thür im Dom zu Hildesheim	24
Der Sündenfall. Relief an der ehernen Thür im Dom zu Hildesheim	25
Reliefs von den Erzthüren des Doms zu Augsburg	26
Bronzene Grabplatte des Erzbischofs Giseler im Chorumgang des Doms zu Magdeburg	28
Bronzene Grabplatte des Erzbischofs Friedrich I. im Chorumgang des Doms zu Magdeburg	29
Bronzenes Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich	35
Apostel Andreas von den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt	45
Die Schlangenanbetung. Relief an der Kanzel zu Wechselburg	47
Christus als Weltrichter. Relief an der Kanzel zu Wechselburg	48
Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig	50
Jungfrauen von der Paradiesespforte im Dom zu Magdeburg	53
Thüringisches Fürstenpaar im Dom zu Naumburg	55
Statue einer jungen Fürstin im Dom zu Naumburg	56
Standbild eines fürstlichen Stifters im Dom zu Naumburg	57
Christuskopf vom Lettner im Dom zu Naumburg	59
Gefangennahme Christi im Dom zu Naumburg	60
Eva vom Dom zu Bamberg	63
Reiterstatue König Konrads III. im Dom zu Bamberg	65
Relief am Grabe Clemens' II.	68
Relief am Grabe Clemens' II.	69
Statue vom Portal des Münsters zu Freiburg i. Br.	78
Statue vom Portal des Münsters zu Freiburg i. Br.	79
Eherne Reiterstatue des hl. Georg, Prag	89
Kopf der Thonstatue eines Apostels im Germanischen Museum zu Nürnberg	92
Apostelfigur im Germanischen Museum zu Nürnberg	93
Statue Kaiser Karls IV. Berlin, Königl. Museum	95
Grabstein des Grafen Johann von Wertheim und seiner Frauen in der Kirche zu Wertheim	96
Statuen Kaiser Otto's I. und seiner Gemahlin Editha im Dom zu Magdeburg	100
Statue Otto's I. am Dom zu Magdeburg	101
Thörichte Jungfrau von der Brautpforte der Martinikirche zu Braunschweig	102
Abnahme vom Kreuz; Gruppe von M. Wohlgemuth in der Kapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg	117
Der gekreuzigte Christus; Relief vom „Rosenkranz" des Veit Stoß. Berlin, Königl. Museum	123
Madonna mit der eisernen Krone; an einem Hause in Nürnberg	126
Maria als Schmerzensmutter; im Germanischen Museum zu Nürnberg	128
Gruppe der Maria mit dem Leichnam Christi; in der Jakobskirche zu Nürnberg	129
Christus spricht zu den Frauen; dritte Station auf dem Wege zum Johanniskirchhof in Nürnberg von Adam Kraft	133
Pergerstorffersches Grabdenkmal in der Frauenkirche zu Nürnberg	137
Bronzestatuetten von Peter Vischers Grabmal des Erzbischofs Ernst im Dom zu Magdeburg	144
Relief vom Sebaldusgrabe in S. Sebald zu Nürnberg; von Peter Vischer	147
St. Petrusstatue vom Sebaldusgrabe; von Peter Vischer	148
St. Bartholomäusstatue vom Sebaldusgrabe; von Peter Vischer	149
Schwebende Engel vom Altar in der Herrgottskirche zu Creglingen a. d. T.	161
Grabmal der Gräfin Dorothea von Wertheim in Grünsfeld, vom Meister des Creglinger Altars	165
Kopf des Adam vom Meister des Creglinger Altars. London, Kensington Museum	167
Eva von Riemenschneider. Am Portal der Marienkirche zu Würzburg	169
Die heil. Dorothea von Riemenschneider. In der Marienkapelle zu Würzburg	170
Madonna von Riemenschneider. In der Neumünsterkirche zu Würzburg	171
Beweinung Christi. Holzrelief von Riemenschneider in der Universitätssammlung zu Würzburg	173
Holzstatue der hl. Elisabeth in der Kirche zu Staßfurt	175
Grabstein mit Ritter und Edelfrau in der Kirche zu Grünsfeld	176
Madonna aus Thon. Berlin, Königl. Museum	177
Zwei Figuren vom Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. T.	178
Engel vom Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. T.	180
Engel vom Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. T.	181
Madonna vom Hochaltar in Blaubeuren	183
Venusstatuette. Berlin, Königl. Museum	190
Statue der Maria in der Klosterkirche von Blutenburg bei München	195
Innenschmuck der „schönen Pforte" in der Kirche zu Annaberg	205
Gruppe der Beweinung Christi in der Marienkirche zu Zwickau	207
Reichswappen vom Grabmal der Kaiserin Editha im Dom zu Magdeburg	211
Mariä Vermählung; aus dem Marienaltar in der Pfarrkirche zu Calcar	217

Seite

Madonna mit der Traube. Berlin, Königl. Museum 219
Fuggerbüste. Berlin, Königl. Museum 220
Heilige Barbara. Berlin, Königl. Museum . . . 221
Schnitzaltar im Dom zu Schleswig; von Hans Brüggemann 225
Pilatus' Handwaschung; aus dem Schnitzaltar von Hans Brüggemann im Dom zu Schleswig . . . 226
Christus in der Unterwelt; aus dem Schnitzaltar von Hans Brüggemann im Dom zu Schleswig . 227
Büste des Willibald Imhof. Berlin, Königliches Museum 231
Grabmal des Bischofs Konrad von Thüngen im Dom zu Würzburg 233
Maske eines sterbenden Kriegers im Hof des Zeughauses zu Berlin; von Andreas Schlüter . . . 237
Schlüters Marmorkanzel in der Marienkirche zu Berlin 239
Brunnen von Donner in Wien; mittlere Gruppe . 241
Kindergruppe im Schloßgarten zu Würzburg; von Wagner 243
Königin Luise von Preußen und ihre Schwester; von Schadow 245
Reliefbildnis von L. Ohnmacht; Berlin, Königl. Museum 246
Reliefbildnis von L. Ohnmacht; Berlin, Königl. Museum 247

Tafeln.

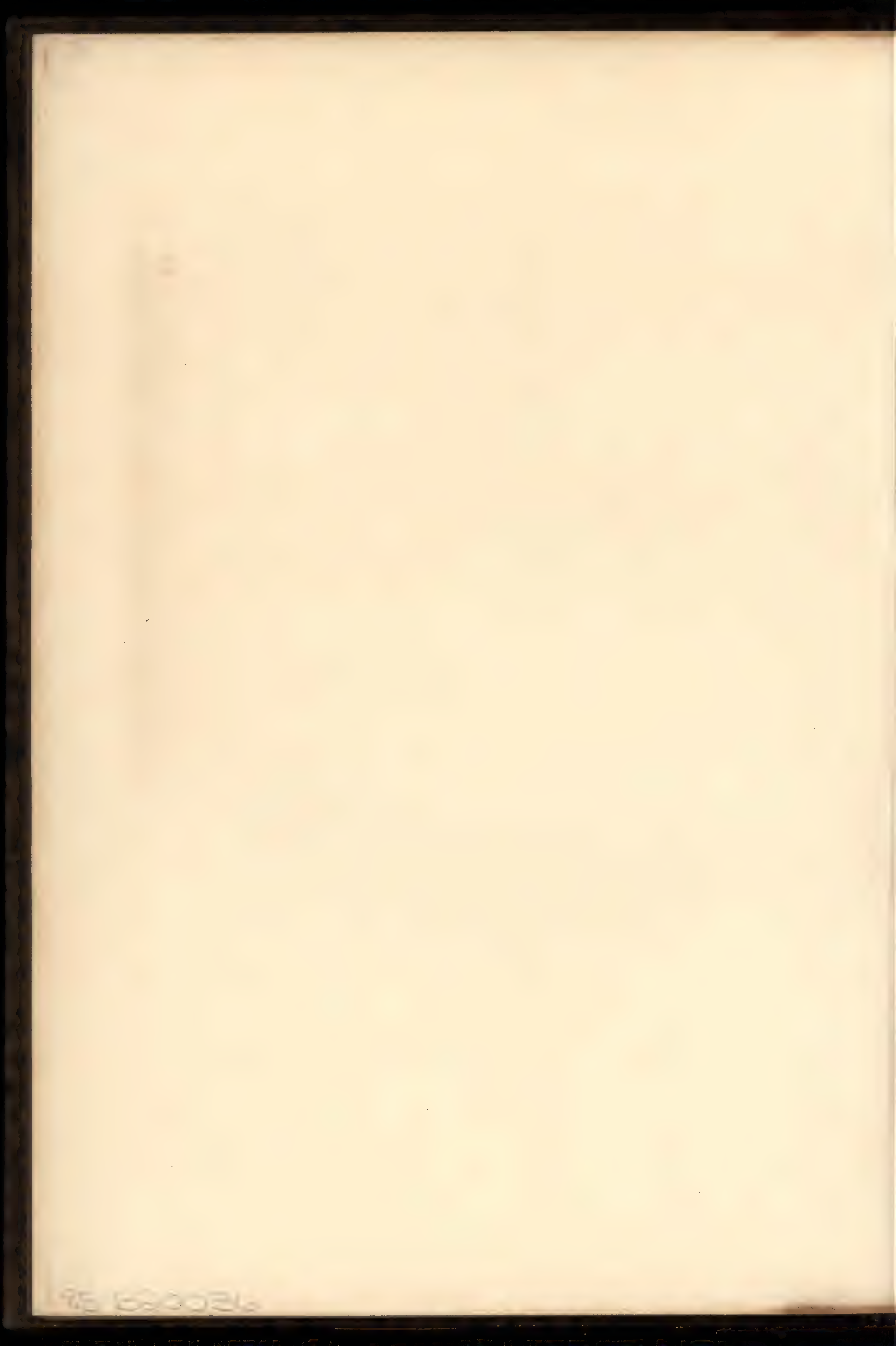
Seite

Deutsche Elfenbeinbildwerke des X. und XI. Jahrhunderts. Berlin, Königl. Museum 14
Deutsche Elfenbeinbildwerke des X. und XI. Jahrhunderts. Berlin, Königl. Museum 16
Die Erzreliefs am Portal des Doms zu Gnesen; Darstellungen aus dem Leben des heil. Adalbert. 30
Relief der Kreuzabnahme an den Extersteinen bei Horn 32
Thürbogen der goldenen Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen 49
Standbild einer fürstlichen Witwe im Dom zu Naumburg 58
Relief am Chor des Doms zu Bamberg 62
Statuen Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde im Dom zu Bamberg 64
Statue der Sibylle im Dom zu Bamberg . . . 66
Portal der Lorenzkirche zu Nürnberg 90
(Die Unterschrift dieser Tafel enthält den Druckfehler „St. Sebald“ statt „St. Lorenz“.)
Marienaltar in der Frauenkirche zu Krakau; von Veit Stoß 121
Schreyer-Landauersches Grabdenkmal von Adam Kraft; an der St. Sebalduskirche zu Nürnberg . 134
Das Sebaldusgrab in Nürnberg; von Peter Vischer 146
Orpheus und Euridice. Bronzerelief vom jüngeren Peter Vischer im Königl. Museum zu Berlin . 156
Mittelfeld des Altars zum heiligen Blut in der Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber; vom Meister des Creglinger Altars 162
Marienaltar in der Herrgottskirche zu Creglingen an der Tauber 164
Ehepaar im Betstuhl. Holzschnitzwerk vom Meister des Creglinger Altars; im South Kensington Museum zu London 166
Grabmal Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde; von Tilman Riemenschneider. Im Dom zu Bamberg 172
Kruzifix in der Hauptkirche zu Nördlingen . . . 183
Geburt der Maria. Farbige Abbildung des Holzreliefs eines Augsburger Meisters um 1520. Im Königl. Museum zu Berlin 185
St. Gereon und Katharina von Siena. Im Germanischen Museum zu Nürnberg 186
Modelle deutscher Medaillen des XVI. Jahrhunderts in den Kgl. Museen zu Berlin 189
Madonnenstatuette; von einem schwäbischen Meister des XV. Jahrhunderts. Farbige Abbildung des Originals im Königl. Museum zu Berlin . . . 190
Hochaltar in der Kirche zu St. Wolfgang; von Michael Pacher 196
Die Heil. Leonhard und Stephan. Holzstatuen aus Pachers Schule. Nürnberg, Germanisches Museum 198
Grablegung; im Domschatze zu Fulda 203
Kanzel aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts im Dom zu Freiberg in Sachsen 206
Verspottung Christi. Gruppe vor dem Dom zn Xanten 218
Reiterstandbild des Großen Kurfürsten in Berlin; von A. Schlüter 236

Inhalts-Verzeichnis.

	Seite
Erstes Kapitel:	
Anfänge der Plastik unter den Karolingern und Ottonen (Bildwerke in Elfenbein)	3
Zweites Kapitel:	
Die Plastik als Schmuck der Kirchenbauten im elften und zwölften Jahrhundert	22
Drittes Kapitel:	
Erste Blüte der deutschen Plastik im dreizehnten Jahrhundert	39
Viertes Kapitel:	
Die Plastik im Dienste der gotischen Baukunst (um 1275—1450) . . .	73
Fünftes Kapitel:	
Zweite Blüte der deutschen Plastik (um 1450—1530)	108
1. Bildwerke in Franken: die Nürnberger Schule 115	
2. Bildschnitzer in Unterfranken 158	
3. Die schwäbische Bildnerschule 177	
4. Bildner in Bayern, Tirol und Österreich 191	
5. Die sächsische Schule 202	
Sechstes Kapitel:	
Niedergang und Absterben der deutschen Plastik und Beschäftigung fremder Bildhauer in Deutschland (um 1530—1680)	228
Siebentes Kapitel:	
Die Plastik im Dienste der Barock- und Rokoko-Architektur (um 1680—1780)	235
Verzeichnis der Künstler	249
Ortsregister	249
Verzeichnis der Illustrationen	256








ROB. DOHME
GESCHICHTE
DER
DEUTSC. KUNST
W. BODE
PLASTIK



2 ... 2 ...
3/1 30
...

Kleine Chronik

Auflösung des Welfenschatzes. w. hr. Unaufhörlich geht die Umschichtung des Kunstbesitzes weiter. Noch ist keine Stabilisierung abzusehen. Europa hat die Folgen des Krieges zu tragen. Sichtbares Zeichen der fortschreitenden Verarmung ist der Ausverkauf alter Kunstwerke in Privatbesitz. Sammlungen, die man als halböffentliches Gut zu betrachten sich gewöhnt hatte, wie z. B. jene in Oldenburg, Wörlitz, Sigmaringen, sind fast plötzlich in andere Hände übergegangen. Nichts mehr hat Dauer. Nun kommt die Reihe an den sagenhaften Welfenschatz. Nachdem die lange angestrebte Einigung zwischen der Stadt Hannover und dem Besitzer des Schatzes, dem Herzog von Cumberland, Herzog zu Braunschweig-Lüneburg, nicht zustandekam, hat eine Gruppe von Kunsthändlern zugegriffen. Jetzt ist er ein letztes Mal beisammen im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt ausgestellt Swarzenski, der aktivste unter den deutschen Museumsdirektoren, hat sich mit dieser Abschiedsvorstellung, die für die Meisten zugleich die erste Kenntnisnahme bedeutet, ein neues Verdienst erworben.

Es handelt sich bei diesen 82 Goldschmiedearbeiten um den einstigen Kirchenschatz des Blasiusdomes in Braunschweig. Was hier im Laufe eines halben Jahrtausends an kirchlichem Gerät hauptsächlich durch Stiftungen der Welfen aber auch Privater bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts zusammengekommen ist und erstaunlicherweise bis jetzt fast geschlossen beisammen blieb, wurde 1867 dem König Georg von Hannover als Privateigentum zugesprochen. Seit jener Zeit wurde er in Oesterreich, seit 1918 sicherheitshalber in der Schweiz verwahrt. Das Besondere am Welfenschatz ist neben dieser historischen Seite die außergewöhnliche künstlerische Bedeutung, die er dadurch erlangt, daß eine große Zahl hervorragender ottonischer und romanischer Arbeiten verschiedensten Gebrauches sich darunter finden: Standkreuze, Tragaltäre, Kuppelreliquiare, Reliquienkasten, Armreliquiare usw., Meisterwerke der Goldschmiedekunst aus der Zeit ihrer höchsten Blüte. Es ist die Zeit, da die abendländische Kunst am größten gesinnt war und Deutschland, hauptsächlich Niederdeutschland, mit an der Führung beteiligt war. Die fast barbarisch großartige Pracht des kostbaren Materials wird durch die Straffheit des Aufbaus gebändigt. Aus östlichen, nordischen und altchristlichen Strömungen entstand in geradezu dramatisch zu verfolgender gewaltiger Anstrengung ein neuer Stil. Man vergißt im Banne der monumentalen Haltung die Dimensionen dieser zumeist niedersächsischen Arbeiten, die der Verlegenheitsbezeichnung „Kunstgewerbe" einen neuen Adel geben. Ein illustrierter Führer leistet Wichtiges zum Verständnis und zur Erkenntnis der Bedeutung. — Die Auflösung des Welfenschatzes mutet geradezu ungeheuerlich an. Sie bedeutet den schwerstwiegenden Kunstverlust Deutschlands.